

Erlangen 1970
MIREILLE FRAUENRATH

LE FILS
ASSASSINÉ



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548828_0055

Handwritten text, likely a title or header, mostly illegible due to fading.

FRAUENRATH · LE FILS ASSASSINÉ

BEIHEFTE ZU POETICA

In Zusammenarbeit mit

Hellmut Flashar · Ingrid Strohschneider-Kohrs · Ulrich Suerbaum

herausgegeben von

Karl Maurer

Heft 9

LE FILS ASSASSINÉ

L'INFLUENCE D'UN SUJET DONNÉ
SUR LA STRUCTURE DRAMATIQUE

par

MIREILLE FRAUENRATH

1974

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

D 29



Bearbeiterin des Bandes: Elisabeth Schulze-Witzenrath

© 1974 Wilhelm Fink-Verlag, München
Satz und Druck: Eder & Poehlmann, München
Buchbindearbeiten: Großbuchbinderei Monheim, Monheim

Gedruckt mit Unterstützung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

AVANT-PROPOS

Le présent travail a été présenté, tel quel, comme thèse de doctorat à la Faculté des Lettres de l'Université d'Erlangen en juillet 1970. Il est né du désir d'examiner une question que la lecture consécutive de deux pièces de théâtre sur le même sujet avait suscitée: pourquoi George Lillo et Albert Camus, soit deux auteurs soucieux de rénover, à deux siècles de distance, l'art de la tragédie, ont-ils échoué dans leur tentative, alors que le sujet choisi, celui du fils assassiné, semblait être propice à leur projet?

Je n'ai pu donner satisfaction à ma curiosité qu'en « bricolant » (Claude Lévi-Strauss) sur les nombreux problèmes théoriques que cette question soulevait. Si ce « bricolage » a abouti à une thèse, c'est aux encouragements prodigués par M. le professeur Gustav Siebenmann que je le dois. J'ai profité des remarques qu'il m'a faites à la suite d'un examen très attentif d'une première version de mon travail. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde gratitude. Je suis redevable aussi à M. le professeur Leo Pollmann de ses commentaires critiques.

L'impression de cette thèse a été généreusement subventionnée par le Fonds de l'Université d'Erlangen.

Janvier 1973

M.F.

AVANT-PROPOS

Le présent livre est le fruit d'un travail de longue haleine, qui a été poursuivi pendant plusieurs années, et qui a été l'objet de nombreuses discussions et de nombreuses critiques. L'auteur a voulu, par ce livre, rendre compte de son travail, et de la manière dont il a été conduit. Il a voulu aussi, par ce livre, rendre compte de la manière dont il a été conduit, et de la manière dont il a été conduit.

Il a voulu, par ce livre, rendre compte de la manière dont il a été conduit, et de la manière dont il a été conduit. Il a voulu, par ce livre, rendre compte de la manière dont il a été conduit, et de la manière dont il a été conduit. Il a voulu, par ce livre, rendre compte de la manière dont il a été conduit, et de la manière dont il a été conduit.

Il a voulu, par ce livre, rendre compte de la manière dont il a été conduit, et de la manière dont il a été conduit. Il a voulu, par ce livre, rendre compte de la manière dont il a été conduit, et de la manière dont il a été conduit.

1871

Paris 1871



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

PARIS

1871

1871

1871

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	9
I. PRÉLIMINAIRES: DÉFINITIONS ET DÉMARCHES . .	15
II. PRÉSENTATION DU CORPUS	26
III. ANALYSE DU NIVEAU SITUATIONNEL	38
1. Les Résultats de l'analyse	38
a. Les Situations des pièces de théâtre	38
b. Les Situations fondamentales du sujet	46
c. Les Phases du sujet	49
d. Tableaux synoptiques	51
2. Commentaires	56
a. Le Niveau situationnel	56
b. Le Montage des phases	71
c. La Répartition des situations dans l'espace dramatique	74
IV. LA QUALITÉ DRAMATIQUE DU SUJET « LE FILS ASSASSINÉ »	78
1. Les Critères de la qualité dramatique	78
2. La Qualité dramatique du sujet « le fils assassiné » . . .	87
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE	107
INDEX DES AUTEURS	119

INTRODUCTION

D'une manière générale, la nouvelle critique littéraire ne décrit pas seulement, elle explique. Elle ne se borne plus à résumer ou à préciser le message et la signification de l'œuvre, à raconter sa genèse ou sa réception, pour le plaisir des classifications, elle examine les facteurs qui régissent la vie littéraire et la vie de l'œuvre pour en expliquer le fonctionnement. Peut-elle alors être encore « critique », c'est-à-dire capable de porter un jugement de valeur sur les œuvres nouvellement parues ou rééditées? C'est là, encore maintenant, la tâche principale que lui assigne le profane. Et même l'auteur d'une histoire de la critique littéraire, en faveur des nouvelles tendances fonctionnalistes, rappelle cet impératif:

[...] even a complete analysis of the structure of a work of art does not exhaust the task of literary scholarship [...] A work of art is a totality of values which do not adhere merely to the structure but constitute its very essence. All attempts to drain value from literature have failed and will fail because its very essence is value.¹

En principe, la nouvelle science de la littérature² est prête à répondre à l'impératif de René Wellek. Elle s'estime cependant encore incapable de le faire, tant qu'elle n'a pas trouvé les critères spécifiquement littéraires d'un jugement sur la totalité de valeurs qu'est l'œuvre littéraire selon Wellek. Elle refuse ceux que lui fournissent le goût personnel ou collectif, la morale ou l'utilité publique. Cela signifie qu'il faut tenter de définir les critères pour chaque texte, selon les intentions qui y sont comprises. La question à examiner sera alors la suivante: dans quelle mesure le produit

¹ Wellek, « Concepts of Form und Structure in Twentieth-Century Criticism », 132, p. 68. Les chiffres imprimés en caractères gras renvoient aux numéros correspondants de la bibliographie.

² « Étudier la « littérarité » et non la littérature [...] On étudie non pas l'œuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendue possible: c'est ainsi que les études littéraires pourront devenir une science de la littérature. » (Todorov, « Les Catégories du récit littéraire », 169, p. 125) Soucieux de souligner son point de vue — emprunté d'ailleurs aux formalistes russes —, Todorov oublie d'insister sur le fait que l'œuvre constitue le point de départ et le point d'arrivée de cette science de la littérature. C'est là l'option du présent travail, option non de principe mais d'ordre méthodique, dictée par le genre du problème à résoudre: nous voulons examiner le fonctionnement du sujet qu'un auteur choisit et non par exemple ses raisons de le choisir. De même nous ne prétendons pas « interpréter » telle ou telle œuvre particulière.

de l'activité littéraire qu'on a sous les yeux est-il conforme à l'image idéale du fonctionnement des facteurs de production? On voit le problème central que pose cette nouvelle conception de la critique littéraire. Avant de pouvoir porter un jugement de valeur sur une œuvre, il faut analyser la manière dont les intentions du texte y sont « comprises ». « Comprises » au sens double du terme: les intentions se sont réalisées en un processus qu'il s'agit de reconstituer; les intentions réalisées sont appréhendées par l'analyste selon un mode à expliciter. « Intentions » a également un sens double, selon la chronologie de la création littéraire: ce sont les mouvements que l'auteur a mis en branle consciemment ou inconsciemment en créant son œuvre, aussi bien que le dynamisme de la réalité du texte dès son existence. Car l'œuvre n'est pas produite par la seule fantaisie de l'écrivain, par ses « intentions personnelles ». Entrent en ligne de compte d'une part sa personnalité, les conditions matérielles et psychologiques de rédaction et de publication, le public virtuel, les conventions littéraires tant au niveau de la langue que du genre, pour ne citer que les facteurs les plus couramment étudiés, et d'autre part le jeu de tous ces facteurs. Dans cette perspective spécifiquement littéraire³, toute analyse et tout jugement de valeur se fondent en premier lieu sur la constitution de l'œuvre à partir de facteurs plus ou moins identifiables, tout en tenant compte des conditions de « concrétisation » de l'œuvre (Roman Ingarden) par la lecture.

La critique doit ainsi surmonter des obstacles gigantesques qui dépendent de la nature même du texte littéraire: création de l'individu ou, à la limite, création par un collectif s'abandonnant au hasard (comme dans certaines expériences surréalistes), il n'est pas reproductible à volonté. Les conditions de production qu'on connaît d'abord par la trace qu'elles ont laissée dans le produit final ne peuvent pas être isolées et modifiées à tour de rôle comme dans les expériences de laboratoire. D'autres procédures scientifiques, employées avec succès en linguistique ou en ethnologie n'ont pas encore fait leurs preuves en critique littéraire. Les premières tentatives d'application de modèles informationnels⁴ ou sémiologi-

³ Par « spécifiquement littéraire », nous n'impliquons pas une définition particulière de la littérature, mais réclavons pour celle-ci une zone indépendante dans la vie intellectuelle et artistique de notre société. Il est à noter cependant que cette prétention impose un point de vue structuraliste au sens large du terme, soit une « vigilance disposée à tenir compte de l'interaction et de l'interdépendance des parties au sein du tout » (Starobinski, « Les Directions nouvelles de la recherche critique », 155, p. 277), vigilance qui ne s'attachera pas tant à « découvrir la coordination des parties qui forment un tout, mais une totalité qui s'articule » (Dresden, *La Notion de structure*, 139, p. 45), l'œuvre ou le phénomène littéraire.

⁴ En France: Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, 130. A la fin de cet ouvrage où les exemples sont choisis presque exclusivement en musique, Moles avoue lui-même que « [sa] théorie est insuffisante dans le cadre

ques⁵ à la littérature valent, semblent-ils, pour quelques types d'œuvres seulement et n'ont pas encore fourni de résultats nouveaux par rapport à la critique « impressionniste ». Cependant, on est en droit de nourrir beaucoup d'espoirs vu le foisonnement des efforts actuels — qu'on songe au nombre de collections de très haute tenue, consacrées à l'esthétique littéraire, qui ont été fondées récemment⁶.

C'est pourquoi, malgré la situation encore précaire de la nouvelle orientation de la critique littéraire, le présent travail aimerait s'inscrire modestement dans le cadre des recherches esquissées plus haut, en sélectionnant une des réalités de l'œuvre pour en étudier le fonctionnement et contribuer ainsi à l'élaboration d'un jugement de valeur. En effet, il semble exister au moins un facteur qui soit plus facilement isolable que les autres parmi ceux qui influent sur le produit final: le sujet littéraire, tels « Faust », la « Guerre de Troie » ou « Roméo et Juliette ». Il est plus

même qu'elle se propose » (p. 194). En Allemagne, il s'est formé une école autour de Max Bense (voir en particulier *Theorie der Texte*, 141). Cette esthétique informationnelle est sapée à la base par le critère de principe qui y guide la recherche et que les formalistes russes avaient déjà formulé de façon catégorique, mais dans une autre perspective: « La valeur de la littérature se trouve dans sa nouveauté et son originalité. » (Tomachevski, « Thématique », 156, p. 299) — Voir l'analyse des pièces de théâtre entreprise par Waltraud Reichert, *Informationsästhetische Untersuchungen an Dramen*, 235, qui emploie principalement la notion d'entropie pour expliquer la structure de communication du drame et présente en conclusion des diagrammes qui montrent le degré de sympathie ou de haine entre les personnages dans une phase donnée (phase d'ailleurs déterminée arbitrairement). — Voir aussi la critique que Hugo Friedrich (« Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht », 171, p. 227) adresse au recueil d'articles intitulé *Mathematik und Dichtung*, 172.

⁵ Voir Todorov, « Perspectives sémiologiques », 168, p. 145. Alors que Roland Barthes ne donne dans ses « Eléments de sémiologie », 146, aucun exemple d'application à la littérature, la revue *Communications* dont il est le rédacteur en chef a publié des analyses sémiologiques d'œuvres littéraires ou des esquisses de modèles sémiologiques du « narratif » ou du « vraisemblable » (voir surtout les nos. 4, 1964; 8, 1966 et 11, 1968), sémiologiques au sens de science de la signification et non au sens où l'entendent Eric Buyssens ou Luis J. Prieto (« La Sémiologie », 181) de science de la communication. Jusqu'à présent, ce sont surtout les mécanismes internes du récit ou les mouvements de leurs personnages qui ont attiré l'attention des sémiologues. Un exemple peu encourageant de l'efficacité d'une telle recherche est le résultat simpliste de l'analyse des *Liaisons dangereuses*: la position de Valmont par rapport à Tourvel serait égale à celle des « actes » par rapport au « rejet des actes » (*Communications*, no. 6). A notre avis, la sémiologie littéraire est promise à un avenir plus fructueux dès qu'elle se sera dégagée de l'emprise des catégories employées avec succès par Claude Lévi-Strauss pour les mythes non-littéraires.

⁶ Les collections chez les éditeurs d'ouvrages consacrés à la littérature ne se comptent plus qui portent le titre « langue et littérature » ou « contributions à la linguistique du texte », où l'accent est mis sur le caractère distinctif du texte littéraire, sa matière verbale, ainsi que sur son fonctionnement.

facilement isolable en raison de sa double existence: en tant que sujet virtuel, comprenant tout juste les éléments indispensables à son identité, et en tant que sujet actualisé dans telle ou telle œuvre. Le sujet est donc autre chose que le fond d'une œuvre⁷. Toute œuvre a un message, dans le sens qu'elle établit une communication entre son auteur et son lecteur, mais tout œuvre n'a pas obligatoirement un sujet. Flaubert, et après lui de nombreux écrivains modernes, ne rêvent-ils pas d'écrire « un livre sur rien »⁸? Il y aurait une étude à faire sur cette volonté de destruction du sujet littéraire dans la littérature moderne, signe de la désintégration du réel aux yeux des auteurs puisque le sujet littéraire constitue à la fois le point focal où se concentrent les réflexions et les sentiments de l'auteur

⁷ La dichotomie entre fond et forme a beau être rejetée presque à l'unanimité par les critiques qui se sont penchés sur la question (voir en particulier Ingarden, « Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk », 118; Levidi, « Form and Content in Poetry », 134; Vormweg, « Material und Form. Zur Ästhetik der modernen Literatur », 157; Jenigan, « Subject and Theme in Poetry », 163) elle menace de réapparaître sous la forme « message/structure ». D'autre part le danger de confondre le sujet et le fond existe si l'on songe à la distinction courante faite par la critique anglo-saxonne entre *plot* et *story*: *plot* est la suite des événements dans leur ordre logique, *story*, ces mêmes événements, mais dans leur ordre narratif ou dramatique. Nous précisons que notre analyse ne s'applique qu'à un sujet littéraire, soit une suite d'événements arrivée à un ou plusieurs personnages fixes (comme type ou comme individu) qui a été traitée en littérature — on ne parle guère de sujet lorsqu'il n'a été traité qu'une fois, alors que le *plot* (histoire ou intrigue) d'une œuvre peut fort bien avoir été inventé pour la circonstance. Cette restriction nous dispense de tenir compte des rapports entre la littérature et la réalité; elle implique que l'œuvre doit sa portion de réalité, sa *Welthaltigkeit*, au traitement du sujet. La présente étude n'a pas pour tâche de prouver l'authenticité d'une telle implication, elle s'en sert à des fins méthodiques. Si l'on accepte les vues de Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 128, p. 118-125, sur le « lieu du genre dramatique dans le système de la littérature » (« Der logische Ort des Dramas »), on verra qu'elle n'est pas sans fondement en ce qui concerne ce genre.

⁸ *Correspondance* (Conard), t. 2, p. 345, Lettre à Louise Colet, déc. 1952. Un prédécesseur de Flaubert en la matière est Benjamin Constant qui déclare dans la préface à la troisième édition d'*Adolphe* qu'il a écrit « cette anecdote [...] dans l'unique pensée de convaincre deux ou trois amis, réunis à la campagne, de la possibilité de donner une sorte d'intérêt à un roman dont les personnages se réduisaient à deux et dont la situation serait toujours la même. » — Le poète réussira plus facilement à se passer de sujet qu'un romancier ou un dramaturge. La poésie peut, sans pâtir, se retrancher derrière la langue; après Mallarmé, elle est souvent alchimie verbale. Le roman vit du rapport qu'il entretient avec le monde et c'est le sujet — ou un amalgame de sujets — qui est le principal lien entre la réalité épique, vivante dans l'œuvre, et la réalité tout court, que ce soit celle du lecteur ou de l'auteur. Les œuvres théâtrales sont encore plus dépendantes d'un sujet, dans la mesure où on attend d'elles qu'elles fassent agir des personnages d'une façon cohérente, pendant un espace de temps linéaire. Voir *infra*, p. 94, n. 30.

sur la réalité et le point de fuite des retours au réel que l'œuvre déclenche. Mais notre propos n'est pas d'ordre historique: nous ne voulons ni décrire les manifestations historiques de tel ou tel sujet ni en dégager la signification, conditionnée par les courants d'idées de telle ou telle époque. C'était et c'est encore là l'objet principal de la thématologie ou *Stoffgeschichte*⁹.

Nous voulons essayer de montrer que l'auteur d'un texte littéraire n'est pas tout-puissant en face d'un sujet qui serait malléable à volonté, et que le sujet, par conséquent, exerce une influence sur la qualité du texte. Autrement dit, il nous paraît indispensable de connaître la marge de liberté qu'un sujet offre avant de porter un jugement sur la performance d'un auteur. Notre étude se propose précisément de montrer un moyen de parvenir à cette connaissance.

Au premier abord, il semble qu'il suffise de calculer les probabilités de réalisation d'un sujet donné et d'en discuter la valeur; on pourrait alors se passer de l'analyser dans des œuvres concrètes, sinon à des fins de vérification. Mais c'est là que mathématiques et littérature se tournent résolument le dos: les probabilités de réalisation d'un sujet donné ne peuvent s'exprimer par des symboles arbitraires et univoques. Le passage du sujet donné au sujet traité a lieu sur un champ où l'imagination et la sensibilité de l'auteur, les conventions du genre littéraire, les contraintes de sa langue, les exigences du public ou du *Zeitgeist* se livrent, consciemment ou inconsciemment, une bataille serrée. De plus, le passage que l'analyste effectue du sujet donné virtuel au sujet donné actuel nécessite des descriptions qui, sans être littéraires, n'en ressemblent pas moins aux faits divers des journaux ou aux sobres récits des livrets populaires. Les descriptions « scientifiques » obéissent aux lois du genre « description scientifique » et représentent déjà une manière de traiter le sujet. Ce sont ces conditions d'actualisation du sujet qui nous ont incitée à choisir un groupe de conventions de traitement précis; nous nous limiterons au genre dramatique, soit à des œuvres destinées à être représentées au théâtre.

Une autre restriction se révèle nécessaire quant au domaine de l'influence du sujet. Dans un premier travail la concernant, il est peut-être plus avisé de s'en tenir à un seul aspect parmi ceux relatifs à la qualité des œuvres traitant le même sujet. C'est pourquoi notre « traitement » du sujet sera structural au sens historiquement premier de ce terme: il concernera les tendances principales, spécifiques du système¹⁰ et ne « pourra qu'être

⁹ Le terme allemand rend mieux le but des études de thèmes faites jusqu'à présent, but que définit Raymond Trousson dans son « Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte* », 148.

¹⁰ Paul Ricoeur, dans le numéro d'*Esprit* consacré au structuralisme, 174, p. 805, définit ainsi ce mot de structure, employé selon lui pour la première fois au Premier Congrès des linguistes de La Haye en 1928, pour caractériser le

consécutif à une décision fixant l'échelle et l'intérêt de la recherche » (Starobinski, « Remarques sur le structuralisme », 154, p. 277). Ce sera là la tâche du premier chapitre.

système qu'est la langue. L'analyse structurale consiste, dans ce sens, à trouver « les combinaisons restrictives, prélevées sur le champ entier de possibilités d'articulation et de combinaison qui créent la configuration individuelle de la langue » (ibid.).

I. PRÉLIMINAIRES: DÉFINITIONS ET DÉMARCHES

Il s'agit donc de s'entendre d'une manière plus précise sur l'objet de la présente étude. Commençons par son titre, sujet possible de malentendus. Même un adjectif aussi courant que « d r a m a t i q u e » demande des précisions, puisqu'il a plusieurs sens. « Dramatique » n'a pas subi la spécialisation de « drame », qui désigne un ouvrage sérieux, « sans aucun caractère particulier » (La Harpe, cité par Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*, 119, p. 179), destiné au théâtre parlé et qui n'est donc ni tragédie, ni tragicomédie. C'est dire que « dramatique » ne se rapporte pas uniquement à ce genre particulier mais qu'il a une valeur collective. Il désigne en premier lieu un champ de possibilités allant du mélodramatique au tragique ou du vaudeville au comique¹. C'est dans cette acception que nous l'emploierons ici. Nous laissons de côté l'autre signification principale de cet adjectif, existant depuis la tripartition des genres littéraires en genres épique, dramatique et lyrique, tripartition fermement établie au 18^e siècle, mais aujourd'hui controversée². Cette restriction nous dispense de définir ces genres et d'étudier les versions de notre sujet qui ne sont pas destinées à la scène.

Malgré les récentes discussions de la notion de structure, qui ont abouti à une définition générale claire: la structure est l'interaction des parties au sein d'un tout (voir *supra* p. 10, n. 3), l'expression « structure d r a m a t i q u e » contenue dans le titre du présent travail pourra être associée, en vertu d'habitudes tenaces, à la forme de l'œuvre dramatique. Or, nous ne voulons pas analyser la division en actes ou en scènes, l'emploi de chœurs, de monologues ou de la versification qu'implique

¹ Nous adoptons ainsi le point de vue pragmatique que Henri Gouhier suggère dans sa trilogie sur le théâtre, sans toutefois le suivre dans sa distinction entre pièces d'action et pièces d'intrigue. Voir en particulier *L'Œuvre théâtrale*, 216, chap. 6: « La Distinction des genres ».

² On a en particulier tenté de fonder cette tripartition sur des différences existentielles (Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 144; Viëtor, « Die Geschichte literarischer Gattungen », 124; Ortega y Gasset, « Traktat über die literarischen Gattungen », 135) ou de réduire la tripartition à une bipartition (Hamburger, 128). L'accord semble seulement exister sur l'impropriété du critère de la pureté du genre littéraire dans le jugement de valeur (Sengle, *Die literarische Formenlehre*, 173). Pour la situation au 18^e siècle, voir Behrens, 119.

peut-être le choix d'un sujet donné. Notre point de vue est autre. Le travail de la forme, pour employer une expression courante, n'est qu'une partie du travail dont l'œuvre théâtrale est le produit; nous en avons déjà nommé quelques-uns: la personnalité de l'auteur, les conventions du genre, etc. Nous n'avons pas besoin d'en dresser la liste exhaustive, car ce qui intéresse ici, c'est l'action de l'un deux, le sujet littéraire, par rapport à l'ensemble des autres. « Structure dramatique » désigne ainsi l'œuvre théâtrale en tant que produit d'un faire³.

Le passage du sujet virtuel au sujet actualisé dans les diverses pièces de théâtre se situe en dehors du bon et du mauvais. Il est avant tout dynamique. Processus de structuration — le pléonasma jette plus de clarté sur l'option méthodique de la présente étude —, il obéit à des mécanismes internes qui se soustraient à un jugement de valeur. Un tel jugement n'est de mise qu'à partir du moment où les mécanismes internes ont du jeu⁴,

³ L'emploi d'un singulier collectif s'impose tant que les diverses parties de l'œuvre théâtrale n'ont pas encore été définies de manière satisfaisante. En effet, le terme de structure est employé à propos de toute organisation, bien qu'il soit évident que toute œuvre est « organisée » du fait même du travail qu'elle suppose. C'est automatiquement un « tombeau de structures », comme le dit Pierre Macherey (« L'Analyse littéraire, tombeau des structures », 165). Les structures de *Tartuffe* que Jacques Scherer décrit dans l'ouvrage portant ce titre (238) ne sont qu'une manière commode de parler à tour de rôle des éléments historiques, idéologiques, dramatiques et « gestuels » de l'œuvre en question. Les plans structuraux proposés par Irena Slawinska (« Les Problèmes de la structure du drame », 136), Etienne Souriau (*Les Structures maîtresses de l'œuvre d'art*, 167) ou par Raymond Bayer (« Structure du drame », 220) sont de nature additive et ne s'inscrivent pas dans un système. Quant à Ingarden qui présente un tel système — il ne dénombre pas des « structures » mais des « strates » formant un tout —, il refuse d'analyser les valeurs mises en jeu par l'agencement des strates (voir en particulier *Das literarische Kunstwerk*, 138, p. 316). Et pour cause: une de ses remarques montre bien les difficultés de l'approche structurale: « Bereits die bloße Feststellung, welche Teile (Phasen) des Werkes wir für diejenigen Teile nehmen, im Hinblick auf welche dessen « Form » (Anordnung der Teile) untersucht werden soll, ist im großen Maße von der Betrachtungsweise abhängig. » (118, p. 65)

⁴ Ce n'est pas un hasard si en littérature, des mécanismes peuvent « avoir du jeu ». Johann Huizinga, auteur de *Homo ludens*, déclare: « Nicht allein in der äußerlichen Form der Rede besteht ein Zusammenhang zwischen Dichtung und Spiel. Ebenso wesentlich tritt er in den Formen der Verbildlichung und den Motiven wie in der Art zutage, wie diese ausgestattet werden und sich äußern. » (127, p. 130) Ainsi Bense (141, p. 125-133) propose d'adopter un modèle ludique pour étudier la réalisation de « l'information esthétique »; Ludwig Giesz (*Phänomenologie des Kitsches*, 137, p. 40) compare la liberté de la jouissance esthétique à la liberté du jeu face à la réalité; Umberto Eco (« James Bond: Une Combinatoire narrative », 159) tente de définir la « combinatoire narrative » des romans de Fleming par l'introduction de « situations de jeu ». Mais ce ne sont là que suggestions. On arrivera peut-être à élaborer un « modèle ludique » applicable avec succès à la littérature dès qu'on adoptera un point de vue dialectique, selon les conseils de Jacques

dès qu'ils laissent la possibilité d'un choix à effectuer consciemment. A quel moment de la structuration du sujet cette liberté existe-t-elle? Cette question impose une définition plus précise du sujet.

La théorie littéraire ne s'est pas encore préoccupée de manière systématique du rôle du sujet⁵ et ne fournit par conséquent aucune définition critique. La perspective structuraliste dans laquelle nous nous plaçons pour tenter de résoudre ce problème incite à considérer le sujet lui aussi comme une structure, mais au sens strict où Jean Piaget définit ce terme:

[...] une structure est un système de transformations, qui comporte des lois en tant que système (par opposition aux propriétés des éléments) et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations, sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fasse [sic] appel à des éléments extérieurs. En un mot, une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformations et d'autoréglage. (*Le Structuralisme*, 179, p. 6 s.)

Le passage du sujet virtuel au sujet actuel devient dans cette perspective une suite de transformations, munie de son propre réglage. Cette définition opératoire du sujet permet de l'isoler; de quelle manière, c'est ce qu'il reste à examiner. Cependant, dès l'abord, deux mises en garde sont de rigueur. Premièrement, la définition de Piaget ne correspond pas à une réalité psychologique qu'il s'agirait de décrire: l'auteur ne se sert pas d'abord des deux ou trois éléments irréductibles du sujet pour ensuite les laisser se transformer librement sous sa plume. Le modèle opérationnel employé n'est qu'une indication relative aux conditions de possibilité d'un sujet donné⁶. L'œuvre concrète, individuelle, représente un ensemble

Ehrmann (« L'Homme en jeu », 183) qui critique la définition du jeu par rapport à une réalité fixe chez Huizinga, Roger Caillois et Emile Benveniste; il faudra peut-être aussi tenir compte des progrès de la logistique actuelle. Un tel modèle pourrait corriger les conventions quantitatives du modèle transformationnel adopté dans le présent travail (*infra*, p. 18) par l'introduction de différences qualitatives.

⁵ L'ouvrage qui traite le plus complètement du rôle du sujet est celui de Otto Mann, *Poetik der Tragödie*, 217, surtout p. 58-85; aucune de ses affirmations, dont la précision laisse à désirer, n'est illustrée par quelque exemple. Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, 152) consacre deux chapitres au sujet qu'il intitule *Stoff* (matière, sujet donné) et *Fabel* (sujet traité), sans que ses descriptions du *Stoff* et de la *Fabel*, qui se recoupent en de nombreux endroits, n'aboutissent à poser la question de leur relation. C'est à Elisabeth Frenzel que l'on doit les réflexions les plus solides dans ce domaine (*Stoffe der Weltliteratur*, 142; *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 161; *Stoff- und Motivgeschichte*, 162). Voir aussi mon compte rendu de l'étude de notre sujet par Maria Kosko (24) et l'article paru après la rédaction du présent travail de Manfred Beller, « Von der Stoffgeschichte zur Thematologie: Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre », 184.

⁶ Nous transposons ainsi des remarques que Gilles-Gaston Granger fait à propos de l'ambiguïté de l'opposition « abstrait/concret » en grammaire transformationnelle (*Essai d'une philosophie du style*, 178, p. 165). Les problèmes que

complètement réalisé de transformations du sujet, parmi d'autres ensembles, également réalisés ou encore possibles. Les œuvres traitant le même sujet servent ainsi de matériel d'analyse. Deuxièmement, ce n'est que dans la première partie de notre travail que le sujet sera considéré comme une structure au sens de système de transformations, car pour l'évaluer, nous avons besoin de connaître une de ses lois fondamentales, celle de son automatisme. Dans la deuxième partie de la présente étude, nous jugerons en fait « les propriétés des éléments » automatiques du sujet (voir *supra*, la définition de Piaget), selon des critères indépendants de son système de transformations.

Nous pouvons maintenant considérer la question posée plus haut : quand y a-t-il liberté de l'auteur par rapport à la structuration du sujet ? La comparaison des œuvres traitant un même sujet permet de voir qu'un certain nombre d'éléments réapparaissent très souvent, d'autres au contraire assez rarement. Les transformations du sujet ont donc une plus ou moins grande fréquence dans l'ensemble des œuvres considérées, le corpus. Posons alors comme hypothèse de travail que les éléments apparaissant dans plus de 60 % des pièces de théâtre constituent des transformations obligatoires, soit autant de contraintes du sujet et que les éléments qui apparaissent dans une proportion moindre constituent des transformations facultatives, soit autant de ressources du sujet. Nous pouvons ainsi discuter de la valeur d'un sujet en fonction des contraintes qu'il impose ou des ressources qu'il offre, sans nous préoccuper de la véritable chronologie de la genèse littéraire.

De même, comme nous l'avons vu dans l'introduction (p. 13), il faut à la fois se borner aux manifestations spécifiques du système et s'en tenir à un palier de formalisation (Piaget, 179, p. 7) dépendant du but des recherches. L'objet de notre étude est d'examiner la qualité dramatique — dramatique au sens défini plus haut — des œuvres traitant un sujet précis, afin de saisir, si peu que ce soit, le fonctionnement d'un sujet donné en général. Cela signifie donc que nous devons nous borner aux transformations pertinentes quant à la qualité dramatique. Pour ce faire, il faut adopter deux postulats, dont l'existence sera justifiée dès que l'analyse suscitera des résultats positifs et plausibles :

- 1) un seul secteur parmi les transformations du sujet est principalement responsable de la qualité dramatique : le niveau situationnel ;
- 2) la qualité dramatique des transformations du sujet du fils assassiné constitue théoriquement un faisceau de possibilités allant du mélodramatique au tragique.

Nous expliquerons l'existence du deuxième postulat en parlant des critères de l'influence qualitative du sujet sur la structure dramatique (voir *infra*,

pose l'emploi d'un modèle ne peuvent être traités dans le cadre du présent travail ; son utilité devra lui servir de gage.

p. 78). Le premier postulat représente le choix auquel nous nous sommes arrêtée après plusieurs essais infructueux: il signifie que l'unité d'analyse des transformations du sujet est la situation et le niveau structurel choisi, l'ensemble des situations. Qu'est-ce donc que la situation ?

La notion de situation prend de plus en plus d'importance depuis l'application des méthodes de la linguistique postsaussurienne à la littérature qui fait du texte littéraire un message complexe à transmettre et à recevoir⁷. Toutefois le but restreint qui est le nôtre dans la présente étude permet de laisser de côté récepteur et émetteur pour porter toute l'attention sur la libre communication du texte (libre communication comme on dit « libre service »). La situation envisagée n'est donc pas celle du lecteur/spectateur ou de l'auteur, mais « la relation fondamentale entre le cosmos de l'œuvre et son noyau stellaire de personnages » (Souriau, 209, p. 33). La situation est considérée comme un champ de forces constitué par la volonté (la passivité) et la résistance (la flexibilité) des personnages et de leur milieu. August C. Mahr (« Zur Methodik der literargeschichtlichen Forschung », 115, p. 322) montre que les personnages agissants, leur caractère, leur volonté, leurs intérêts conjugués, créent à un moment donné un certain nombre d'actions possibles. Ajoutons que le « moment donné » l'est par les événements appartenant au sujet virtuel. « Membre élémentaire et constitutif de l'œuvre »⁸, la situation participe autant de la signification du sujet virtuel qu'elle donne une forme à ses transformations.

Alors que pour le chemin du sujet dans l'œuvre nous parlions d'un passage du virtuel à l'actuel, nous emprunterons pour l'analyse des situations le chemin inverse: nous partirons des situations concrètes, découpées dans les diverses pièces de théâtre du corpus pour ensuite passer à l'ensemble des situations obtenues, typifiées en situations fondamentales du sujet. Comment procéder à ce découpage? Comment désigner les situations?

La situation initiale d'une pièce de théâtre permet en général de faire connaissance avec les personnages et les circonstances de leur vie

⁷ Voir le résumé de Mounin, « La Notion de situation en linguistique et la poésie », 166. La thèse de Dieter Braun, *Die Situationsfunktionen als Elemente der dramatischen Struktur in Lope de Vegas Fuenteovejuna*, 170, qui ne m'a été accessible qu'après la rédaction du présent travail, s'appuie en bloc sur Georges Polti (*Les Trente-six Situations dramatiques*, 189), Souriau (*Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, 209), Paul Ginestier (*Esthétique des situations dramatiques*, 224) et les travaux de son maître Heinrich Lausberg, sans confronter sa classification des éléments de la situation dramatique avec les définitions de ses prédécesseurs, qui partent chacun d'autres principes de découpage de l'œuvre théâtrale.

⁸ Nous nous inspirons de la définition du « motif » proposée par Z. Czerny au Congrès de Heidelberg sur les problèmes du style et de la forme (« Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts », 133, p. 50).

actuelle. Elle cède la place à une autre situation sous la pression d'un nouvel événement, d'une action particulière ou de paroles précises, qui altèrent la raison d'être de cette première situation. Le découpage en situations est la recherche d'un dénominateur commun des éléments de l'œuvre communiqués à l'analyste à un moment donné de la suite des événements et de l'ensemble des réactions à ces événements. L'obligation de le formuler permet de vérifier la cohérence de la situation circonscrite dans un premier temps de l'analyse et fera ressortir la fonction principale de la situation. Ainsi le repas de la famille que partage le fils dans *The Return* sert à représenter la rencontre étranger-famille; le même repas chez Zacharias Werner permet au fils de mettre ses parents à l'épreuve; il aimerait savoir s'ils le maudissent encore. Ce n'est pas le repas en lui-même qui « fait » la situation, mais la fonction qu'il remplit dans l'œuvre individuelle. Le premier fera donc partie d'une situation intitulée « rencontre fils-famille », l'autre, de la situation « mise à l'épreuve des parents ». Comme on le voit, l'analyste est aidé, dans la recherche des situations de chaque œuvre, par sa connaissance de l'œuvre entière ainsi que des autres œuvres traitant le même sujet.

Les situations du sujet sont reliées dans le système du sujet d'une manière plus ou moins obligatoire, qui elle aussi entrave ou enrichit la liberté de l'auteur. Nous allons examiner ce point en analysant les formantes de la situation. Cette notion a été proposée par Irena Kalinowska pour désigner « la plus petite parcelle structurale d'une composition littéraire, dépourvue d'autonomie, de sens complet et subordonnée à une unité supérieure » (« A propos d'une théorie littéraire », 140, p. 80 s.). L'unité supérieure, dans notre cas, est la situation; la formante est un élément de la situation qui a pour principale fonction d'amener, de « former » une autre situation; c'est donc un élément principalement dynamique, quoiqu'il puisse également servir à mettre un terme à une situation. Une situation peut aussi comprendre plusieurs formantes la reliant à une ou plusieurs autres situations. Toutes les relations entre les situations sont-elles alors pertinentes? La question se pose, puisque notre but, rappelons-le, n'est pas de trouver la structure des transformations du sujet, mais seulement la loi de son automatisme. Souvent, les formantes ne sont que des « ficelles » qui permettent à l'auteur d'introduire une situation supplémentaire, faisant double emploi dans l'économie du sujet: ainsi dans certaines pièces, l'auteur a cru bon de préparer la rencontre de la fiancée et du fils par les réflexions de la servante.

Face à ce problème, le modèle transformationnel adopté fournit une solution: nous allons considérer les situations individuelles non plus dans le cadre de l'œuvre traitant le sujet du fils assassiné, mais selon leurs affinités au point de vue de ce sujet. Ainsi, après la rencontre du fils et des parents, plusieurs prolongations sont possibles et ont été réalisées: parents et fils ne se « rencontrent » plus, mais échangent des nouvelles;

restés seuls, les parents peuvent faire des réflexions sur leur hôte; ils peuvent aussitôt se communiquer leur projet criminel; la mère peut inciter le père à le commettre; on assiste à la tentation de l'un des parents. Les deux premières situations sont à distinguer des trois autres: tandis que le premier groupe clôt à la façon d'un point d'orgue la rencontre fils-parents, le deuxième groupe prépare le meurtre. Un nouvel effort de formulation s'impose pour désigner le groupe de situations remplissant la même fonction du point de vue du sujet donné, groupe que nous appellerons « situation fondamentale du sujet ». Dans notre modèle, les situations fondamentales du sujet représentent un état de transformation plus abstrait que celui constitué par les pièces du corpus.

Cet état n'est cependant pas encore suffisamment abstrait pour discerner les formantes pertinentes quant à l'automatisme du sujet. Faisons donc un pas de plus sur le chemin théorique qui mène du sujet traité au sujet donné en regroupant à leur tour les situations fondamentales du sujet en « phases du sujet ». La phase du sujet ignore les réactions des personnages, elle ne retient plus que leur présence et l'événement dicté par le sujet. Ainsi la préméditation du meurtre (une des situations fondamentales) appartient à la même phase du sujet que la situation fondamentale « attitude des meurtriers après le crime », celle du meurtre commis par les parents sur la personne du fils. Toujours du point de vue de notre modèle, cet état de transformation se rapproche davantage de l'économie du sujet virtuel que de l'agencement des situations individuelles dans les œuvres du corpus. En nous bornant à examiner les formantes qui remplissent leur fonction également au niveau des phases, ce qui ne veut pas dire qu'elles appartiennent automatiquement à la situation en fin de phase ou qu'elles ne puissent être constituées par la réaction d'un personnage à des paroles précises (par exemple), nous avons la garantie de ne nous occuper que des formantes pertinentes quant à l'automatisme dans le système de transformations qu'est le sujet.

L'introduction de la notion de phase présente encore d'autres avantages. Le nombre de situations qu'une phase du sujet comprend chez les divers auteurs donne une idée des ressources quantitatives de cette phase, et si on compare le nombre de situations qu'une phase du sujet comprend en moyenne, on obtient la « loi » de la répartition des accents d'importance. C'est la raison pour laquelle nous dresserons des tableaux de ces relations et de ces moyennes (p. 52-56).

Après être remonté des situations individuelles aux phases du sujet en passant par les situations fondamentales du sujet, on s'attend à trouver le sujet virtuel. Ce sont, de toute évidence, les éléments des phases du sujet qui ont une fréquence de 100% dans le corpus, signe de leur absolue nécessité. Autrement dit, ce sont là les éléments d'un sujet donné nécessaires à son identité.

Le lecteur⁹ entrevoit la difficulté: comment éliminer du corpus « les pièces qui ne font pas partie du sujet » avant de connaître le sujet virtuel? Quelles sont les variantes qui dénaturent le sujet? Nous ne voyons pas d'autre moyen que de nous appuyer sur l'appréhension intuitive des éléments nécessaires à l'identité du sujet, après avoir pris connaissance de la plupart des versions existantes signalées par les ethnologues ou les spécialistes du drame fataliste (voir la bibliographie, rubriques B et E)¹⁰. Notre tâche est facilitée par le fait que le sujet du fils assassiné est remarquablement homogène; la suite d'événements qui le constitue se retrouve à peu de choses près dans toutes les pièces que nous examinerons, bien que la plupart des auteurs aient cru travailler sur un sujet neuf¹¹. Voici par exemple les raisons qui font exclure du corpus des pièces que Maria Kosko pourtant mentionne dans son *Le Fils assassiné. Etude d'un thème légendaire* (23): dans *Le Pauvre Matelot*, complainte de Jean

⁹ Je remercie les participants au séminaire organisé par M. le professeur Gustav Siebenmann d'avoir attiré mon attention sur cette difficulté.

¹⁰ N'ayant pris connaissance de l'ouvrage de Maria Kosko qu'après avoir réuni une ample documentation sur le thème du fils assassiné, nous sommes à même de juger de la « chasse au mystère » à laquelle s'est livrée Maria Kosko, comme ses prédécesseurs auxquels elle rend justice (*Le Fils assassiné*, 23, chap. 2 de la première partie). Le débat n'est d'ailleurs pas clos — voir mon compte rendu, 24, pour quelques additions, et les articles récents qui tentent — malgré les déclarations de Camus, publiées par Maria Kosko (23), Francisco Ayala (« *Experiencia viva y creación literaria* », 20) et Richard Thierberger (*Albert Camus II*, 98) — de retrouver la source du *Malentendu*: Speer, « Meursault's Newsclipping », 111, ou Amer, « Une source du *Malentendu* », 113.

¹¹ La question de la « généalogie » des pièces a passionné un instant les critiques, il y a longtemps. Faut-il accorder crédit à la préface de l'auteur de *Blunt oder Der Gast*, qui prétend n'avoir connu la pièce de Lillo qu'après parution de la sienne? Francis E. Sandbach (« Karl Philipp Moritz's *Blunt* und Lillo's *Fatal Curiosity* », 12) tente de prouver la dette que Moritz aurait contractée envers Lillo. Moritz Enzinger (*Das deutsche Schicksalsdrama*, 198) avait prétendu le contraire, mais les exemples précis de Sandbach, qui d'ailleurs partage l'avis de Otto Abrahamson ([Otto Brahm], « Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Schicksalstragödie », 7), semblent bien confirmer la présence de réminiscences. Il est pourtant certainement erroné d'affirmer, comme l'a fait Hans Wolfgang Singer (*Das bürgerliche Trauerspiel in England*, 25), que *Blunt oder Der Gast* ou même *Der Vierundzwanzigste Februar* ne sont que des adaptations (« Bearbeitungen ») de la traduction allemande de *Fatal Curiosity*. Il est encore moins certain que la pièce de Moritz ait été écrite avant ou après celle de Brömel; Maria Kosko penche en faveur de la première solution (23, p. 279). Jakob Minor (« Zur Geschichte der deutschen Schicksals-tragödie und zu Grillparzers *Ahnfrau* », 11, p. 49) va même jusqu'à supposer que Brömel ait emprunté certains traits à la première version de Moritz. Quant à la genèse de *Der Vierundzwanzigste Februar*, elle a contribué à la célébrité de la pièce, puisqu'elle fut écrite à l'instigation de Goethe en personne, sur la base d'un fait divers. Cela n'empêche pas Paul Hankamer, le spécialiste de Werner, de croire que celui-ci connaissait la pièce de Moritz (« Z. Werners Schicksalsdrama *Der Vierundzwanzigste Februar* », 36, p. 21).

Cocteau (15), c'est le mari qui est tué par sa femme, dans les circonstances habituelles (retour incognito, misère de la famille, meurtre par amour pour le mari). Chez Adolf Müllner (*Der 29. Februar*, 2), l'oncle d'Amérique revient incognito et apprend à la mère que son mari est son demi-frère; les parents tuent leur fils par horreur de l'inceste dont il est le fruit, poussés par la malédiction. Ces œuvres dénaturent le sujet pour les raisons suivantes: c'est le fils qui est tué par les parents, et non l'inverse, ou un autre membre de la famille; le retour incognito dans la pièce est celui du fils, celui de la personne qui sera victime du meurtre commis par les parents. Par contre les additions, même celles qu'on jugerait trop éloignées du sujet (le fils découvre le cadavre de son oncle; la fiancée du fils est menacée par un admirateur peu scrupuleux) montrent l'expansion possible du sujet, ses ressources.

Pour terminer, nous aimerions prévenir une question, légitime lorsqu'il s'agit de théâtre: quelle est la réalité à prendre en considération, la pièce représentée par une compagnie théâtrale, la pièce telle que l'auteur l'a conçue au moment de l'écrire, ou la pièce telle que se l'imagine le lecteur au coin du feu? Nous faisons nôtres les réflexions de Pierre Guastalla qui pose la question « Théâtre vu ou théâtre lu? » dans la *Revue d'Esthétique*. Pour lui, lire une pièce signifie la recréer avec l'auteur. Or, celui-ci « ne voyait pas les choses avec plus de précision que le lecteur » (« Théâtre vu et théâtre lu », 229, p. 4). Il y a un plaisir « extra-littéraire, mais théâtral » que l'on peut trouver à voir les acteurs en scène. Les éléments nécessaires à la représentation sont déjà présents dans la pièce, la représentation elle-même étant le fruit d'une interprétation du texte par un metteur en scène, dont le seul avantage par rapport au lecteur réside dans le fait qu'il a à sa disposition en plus d'acteurs « vivants », un certain nombre de moyens scéniques. Comme l'auteur, le lecteur doit créer la pièce et son monde avec la seule aide de son imagination. Une différence entre le lecteur et l'auteur que ne signale pas Guastalla et qui est très importante, se situe à l'échelon de la création qu'on pourrait appeler pré-représentation. L'auteur procède à un certain nombre de choix dans les scènes ou situations qui se présentent à lui, choix effectué le plus souvent en fonction d'une plus grande efficacité. C'est ainsi qu'il peut préférer, par exemple, ne pas représenter une scène pour en rendre le contenu d'autant plus présent à l'esprit des spectateurs ou pour éviter des effets mélodramatiques fâcheux; ou alors il peut introduire une scène à la seule fin de faciliter la continuité de l'intrigue¹². Comme notre analyse part

¹² Voir à ce sujet Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*, 226, p. 13: « It is well known that certain events are far more powerful when left to the imagination than when set before us [...] Not all the represented scenes function to give probability or emotional power to the plot. Some have their function in the representation itself. They permit continuity, facilitate exits and

des situations de chaque œuvre du corpus, elle tiendra compte des pressions exercées sur le sujet par ces motifs d'ordre esthétique. D'une manière générale, notre lecture (et relecture) s'efforcera de recueillir « la libre communication de l'œuvre » (voir *supra*, p. 19), qui, n'en doutons pas, fera appel autant à la sensibilité qu'à l'imagination, aidées par la mémoire des commentaires existants — la section B de la bibliographie mentionne ceux qui ont été de quelque secours.

Tableau récapitulatif des termes employés

sujet (littéraire)	mise en présence d'événements et de personnages précis. Pour des raisons de méthode, on a distingué le sujet virtuel (les seuls éléments nécessaires à une suite d'événements cohérente) du sujet actuel ou actualisé (les transformations du sujet virtuel déjà réalisées dans des œuvres théâtrales)
structure dramatique	l'œuvre théâtrale considérée en tant que produit d'un faire
qualité dramatique	la position d'une œuvre théâtrale dans un champ de possibilités allant du mélodramatique au tragique et/ou du vaudeville au comique
situation	membre élémentaire et constitutif de l'œuvre théâtrale, champ de forces constitué par la volonté (la passivité) et la résistance (la flexibilité) des personnages et de leur milieu. Le découpage des œuvres théâtrales en situations consiste à rechercher les champs de forces à dénominateur commun
formante	élément de la situation qui a pour principale fonction d'amener une autre situation

entrances, retain a character on scene for some reason, or simply afford the occasion for some ornament.» Elder Olson a le mérite de prendre le mot « representation » dans son sens premier, et à notre avis, de loin le plus important, de créer en vue de la scène (et non la même matinée ou soirée). Souriau remarque avec humour l'importance de la question « to represent or not to represent » : « Dans Sophocle, la situation est à ce point intolérable que la scène à faire (dialogue d'Œdipe et de Jocaste, une fois le crime dévoilé) est infaisable sauf pour le génie. Et le génie de Sophocle est ici formidable: c'est l'invention d'un léger décalage dans le temps: Jocaste a compris quelques secondes avant Œdipe... Qu'on relise ensuite l'*Œdipe* de Voltaire. Il a cru mieux faire, le malheureux, parce qu'il a fait la scène et d'une belle longueur! Tirade de Jocaste! » (209, p. 47, n. 1)

situation fonda-
mentale du sujet

groupe de situations remplissant une même fonc-
tion du point de vue du sujet

phase du sujet

groupe de situations fondamentales n'ayant en
commun que le(s) même(s) personnage(s) aux
prises avec le même événement

II. PRÉSENTATION DU CORPUS

Nous ne donnons que des indications élémentaires sur les pièces de théâtre qui traitent le sujet du fils assassiné, juste suffisantes à marquer les dimensions chronologiques, linguistiques et nationales du corpus. Il ne sera fait état que des personnages et de la suite des événements à laquelle ils sont mêlés pendant la durée de la pièce. Notre perspective sera celle de la chronologie du monde fictif de la pièce.

La plus ancienne pièce de théâtre traitant notre sujet est celle du jésuite polonais Piotr Kwiatkowski. Comme le texte (polonais et publié en 1736) est introuvable, nous devons l'exclure de notre analyse¹.

1736 est également la date de la première représentation au Little Hay-Market de *Fatal Curiosity*. A True Tragedy, de George Lillo², auteur bien connu des historiens de la littérature pour avoir créé la première « tragédie bourgeoise » cinq ans auparavant. Cette tragédie bourgeoise a pour titre *The London Merchant, or The History of George Barnwell*. *Fatal Curiosity* est une pièce en trois actes, écrite en vers blancs avec vers rimés à la fin des scènes. Elle comporte sept personnages: le jeune Wilmot, de retour des Indes; ses parents, Wilmot et Agnes; Eustace, son fidèle compagnon de voyage; Randal, son serviteur, resté auprès de ses parents; sa fiancée Charlot et la servante de celle-ci. La nouvelle d'un naufrage sur la côte émeut profondément Charlot, qui par ailleurs est désespérée: ruinée à force de secourir les parents de Wilmot, elle a rêvé à deux reprises de son fiancé, que ses futurs beaux-parents lui « volaient ». C'est précisément de ce naufrage que le fils et son ami ont pu sortir indemnes. Wilmot va aussitôt rendre visite à Charlot, qui ne le reconnaît pas; il éprouve sa constance en se faisant passer pour mort, puis révèle son identité. La joie de la fiancée n'atteint son apogée qu'au moment où celle-ci, après avoir décrit la misère des parents, apprend que Wilmot est en mesure de les aider. Wilmot se rend aussitôt chez ses parents. En chemin, il rencontre Randal qui s'apprête à quitter l'Angleterre, après avoir été chassé contre son gré de chez les Wilmot, trop fiers pour le garder sans gages. Randal

¹ Voir Kosko, 23, p. 268.

² 1693-1739. Sa vie est mal connue; on en est réduit à des conjectures, en particulier sur son métier de joaillier et sa religion protestante « nonconformiste ». La source de *Fatal Curiosity* repose sur un livret populaire de 1618, la plus ancienne version connue du thème, et probablement aussi sur une ballade populaire (voir Kosko, 23, p. 277).

a de la peine à reconnaître le fils. Celui-ci imagine alors de se présenter chez ses parents avec une fausse lettre de recommandation. Il arrive au moment où ils se décident à vendre un exemplaire de Sénèque auquel ils tenaient pour acheter un quignon de pain. Il n'est pas reconnu. Laissant à Charlot le soin de révéler son identité, il demande à se reposer et remet une cassette de bijoux aux bons soins d'Agnes. Celle-ci ne peut s'empêcher de l'ouvrir. Et quand son mari veut l'engager à mettre fin à leur misère par le suicide, elle refuse avec force, envisageant de s'emparer des bijoux. Elle réussit à persuader son mari de tuer l'hôte, ce qu'il fait après de longues hésitations, tandis qu'elle l'encourage du pas de la porte. Au moment où le jeune Wilmot agonise, Charlot, Eustace et Randal surviennent. Leur atterrement, puis leurs paroles éclairent les meurtriers sur l'identité de leur victime. Le vieux Wilmot tue sa femme avant de se poignarder lui-même.

En 1797, année fertile en « drames horribles », il fut joué au Théâtre des Délassements une pièce sur notre sujet que Maria Kosko ne mentionne pas: *Encore un drame*. Il s'agit d'un mélodrame en un acte que résume Alexis Pitou dans son article sur « Les Origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle »³. Toutes nos recherches pour en apprendre davantage sont restées vaines.

Lillo fut traduit plusieurs fois en allemand sur la base des œuvres complètes parues à Londres en 1775. L'adaptation de Wilhelm Heinrich Brömel⁴, jouée au Hamburger Theater en 1780, mérite d'être traitée à part, vu qu'elle présente des changements importants qui suffisent à transformer le caractère de la pièce. Celle-ci change de titre selon les éditions. Dans le texte paru dans la *Deutsche Schaubühne* de 1791, elle porte le titre de *Stolz und Verzweiflung*. Ein Schauspiel in drey Aufzügen, nach Lillo; dans l'édition publiée à Leipzig en 1794 (édition introuvable) *Wilmot und Agnes*. Les personnages sont à peu près les mêmes que dans *Fatal Curiosity*; Eustace est supprimé et un certain Northam, le riche prétendant de Charlotte (que Lillo mentionne sans nommer dans une scène où apparaissaient Charlot et sa servante) joue un plus grand rôle. L'action se passe également à Penryn. Northam n'est disposé à continuer ses secours à Wilmot et à Agnes que s'ils se décident une fois pour toutes à considérer leur fils comme mort; ainsi n'en n'ayant pas reçu de nouvelles depuis son départ il y a sept ans, Charlotte, la fiancée de Wilmot, consentirait à l'épouser. Wilmot refuse net de tromper Charlotte et engage

³ Voir 195, p. 286. Eise Carel van Bellen reprend presque mot à mot le résumé de Pitou sans s'y référer ni fournir d'indications bibliographiques dans son ouvrage sur *Les Origines du mélodrame*, 199, p. 155. Ni la Bibliothèque Nationale, ni la Bibliothèque de l'Arsenal ne possèdent le texte.

⁴ 1754-1808. Auteur de pièces à succès: *Die Verlobung* (1780), *Der Adjutant* (1780) et d'adaptations de Shakespeare.

sa femme à aller l'avertir des noirs desseins de Northam. Mais avant qu'Agnes n'en parle, Charlotte la blesse dans son orgueil en lui racontant le cauchemar qu'elle a fait la nuit précédente, si bien qu'Agnes s'en va abruptement. Northam peut lui faire croire qu'il s'emploie à lui ramener son fiancé, afin de s'attirer sa sympathie. Il est cependant démasqué quand Wilmot et Agnes apparaissent pour avertir Charlotte. Northam jure de se venger. Peu après, Karl Wilmot, rescapé du naufrage, arrive chez Charlotte, qui ne le reconnaît pas. Après l'avoir mise à l'épreuve en lui annonçant sa mort, il se découvre. Charlotte lui suggère alors d'épargner à ses parents une émotion trop subite et lui conseille de se faire passer pour un de ses amis. A cet effet, elle lui remet une lettre d'introduction, le priant d'attendre qu'elle vienne l'inviter lui et ses parents chez elle avant de révéler son identité. La rencontre avec Randal, renvoyé par le vieux Wilmot qui ne veut pas être son obligé, le confirme dans ses intentions. Il arrive chez ses parents au moment où Wilmot donne l'ordre à Agnes de vendre son vieux Sénèque pour une bouchée de pain. Il n'est pas reconnu, puis pour échapper aux questions d'Agnes, il demande à se reposer, et lui remet sa cassette de bijoux. Agnes ne peut résister à la curiosité, elle l'ouvre et entrevoit aussitôt le moyen de mettre un terme à sa misère. Elle incite son mari à tuer leur hôte afin de pouvoir garder les bijoux. Wilmot s'y résout, après maintes hésitations; au moment où de sa main tremblante, il s'apprête à planter le poignard dans le cœur de Karl, ce dernier se réveille, rempli d'horreur. Wilmot et Agnes le conjurent alors de les tuer. Karl révèle son identité. Agnes s'évanouit, Wilmot est pris d'une crise de folie. Dès qu'ils reviennent à eux, ils demandent pardon à leur fils. A l'arrivée de Charlotte et de Randal, Karl veut taire ce qui s'est passé, mais Wilmot confesse sa faute et glorifie la Providence.

Au moment où la pièce de Brömel était jouée à Hambourg en 1780, Karl Philipp Moritz⁵ publiait une première version de *Blunt oder Der Gast* dans trois numéros de la *Berliner Literatur- und Theaterzeitung*. Une deuxième version, écrite à la suite de la prière émise par les amis de Moritz d'adoucir les horreurs du premier texte a paru en 1781⁶. La

⁵ 1757-1793. Comédien, chef rédacteur, professeur, auteur de romans autobiographiques, de traités de mythologie et d'esthétique, en particulier: *Anton Reiser* (1785-1790), *Andreas Hartknopf* (1786); *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1786). *Blunt oder Der Gast* est la seule tentative de Moritz destinée au théâtre, bien qu'il ait incarné la passion pour le théâtre typique de son époque. Moritz jouit d'un regain d'actualité ces dernières années, les éditions de ses œuvres et les monographies récentes en témoignent.

⁶ Nous avons pu en retrouver le texte grâce aux bibliothécaires de la Bibliothèque de l'Université d'Erlangen; un exemplaire est conservé à la Hofbibliothek de Thurn und Taxis, Ratisbonne, cote B. L. 1176. Maria Kosko n'a pas eu autant de chance que nous.

première version contient une solution originale: les acteurs présentent deux dénouements aux spectateurs. Nous considérerons les deux versions. Toutes deux mettent en présence: Blunt (c'est le nom du *butler*, dans le premier drame domestique de Lillo), sa femme Gertrude, leur fille Adelheid, âgée de huit ans, le frère de Blunt, bourgmestre, et sa fille Mariane, fiancée du fils de Blunt, disparu il y a dix ans (l'étranger). La première version comprend en outre un personnage épisodique, le géôlier. Les deux textes sont assez semblables, mis à part la suppression de certaines longueurs dans la deuxième version et les passages nécessités par l'adjonction d'un deuxième dénouement. L'histoire de la deuxième version, la plus homogène, est la suivante: tandis que Mariane, en proie à de vagues pressentiments, ne peut trouver le repos depuis qu'elle a revu son fiancé, revenu des pays lointains, Blunt et sa femme essaient de dormir, qui sur la table, qui sur une chaise, ayant hébergé un étranger dans l'unique lit qui leur reste. Blunt est obsédé par de sombres pensées. Son père l'a maudit, son fils, qu'il a envoyé gagner sa vie au loin, est probablement mort et enterré, son frère le bourgmestre, favorisé par la fortune, le méprise. Il vient d'avoir un rêve: son « démon » lui montrait de magnifiques bijoux et les lui promet en échange du « sang d'un homme ». De même, la petite Adelheid est la proie de visions qui la réveillent. Par inadvertance, elle fait tomber du pardessus de l'hôte une cassette sertie de diamants, ornée d'un portrait. Blunt envoie Adelheid coucher au grenier et ordonne à sa femme de le suivre, munie d'une bêche. L'étranger se réveille. Rempli de joie à l'idée d'être de retour, ses sentiments se muent en peur au bruit des coups de pioche. Adelheid, prise de peur, va se réfugier auprès de l'étranger, qui l'a attirée dès l'abord. Rentré dans la chambre, Blunt passe par une heure de découragement et d'épreuve. Sa femme a beau lui prodiguer force conseils, il s'enferme dans la chambre de l'étranger, sans mot dire. Il veut frapper l'hôte d'un couteau, mais le tremblement qui agite sa main l'en empêche, puis les coups frappés à la porte par Gertrude réveillent l'étranger. Blunt se sent comme délivré d'un cauchemar, tandis que l'étranger étreint ses parents. Cependant, Blunt ne saisit sa véritable identité qu'au moment où son frère le bourgmestre, accompagné de sa fille, lui réitère la nouvelle. L'étranger, s'il ne peut empêcher son père de raconter l'horrible épreuve, réussit à réconcilier tout le monde, ce que Blunt accepte de bonne grâce, louant Dieu. Le mariage peut avoir lieu.

La première version de *Blunt*, présentait, comme nous l'avons dit, deux épisodes finaux: l'un correspondant exactement à la fin de la deuxième version, et l'autre diamétralement opposé: Blunt tue l'étranger, Gertrude réussit à le convaincre d'enterrer le corps, la fiancée et son père vont prendre des nouvelles de l'hôte et en révèlent l'identité. Blunt s'accuse de son crime. Mariane, devenue folle de douleur, et son père vont plus tard rendre les derniers honneurs à la dépouille. La juxtaposition des deux

dénouements est possible du fait que Blunt, effondré à côté du corps de son fils, souhaite ardemment que son crime ne soit qu'un mauvais rêve; l'auteur vient sur scène pour invoquer l'imagination et lui demander de lui accorder encore une chance.

Une autre adaptation de Lillo, anglaise celle-là, est intéressante à plus d'un titre, vu que son auteur, Henry Mackenzie⁷, désire de son propre aveu surpasser l'original « en en corrigeant les défauts ». Elle fut créée au Covent Garden en 1784 et publiée la même année. L'histoire que Mackenzie met en scène dans sa version en cinq actes (au lieu des trois que comportait *Fatal Curiosity*) intitulée *The Shipwreck* diffère de l'original par des détails dont nous aurons à mesurer l'importance. Les Wilmot ont à charge un petit garçon au grand cœur, Charles, enfant que leur a laissé en mourant leur fille Harriet. Au milieu de leur détresse, ils sont menacés de prison pour dettes par un certain Sewell, qui n'apparaît d'ailleurs pas directement, d'abord verbalement, puis activement: alors qu'Agnes incite Wilmot à poignarder leur hôte, ce même Sewell encercle avec des comparses leur ancien château délabré. D'autre part, ce n'est pas Randall qui écrit la lettre d'introduction, mais Charlotte elle-même. Charlotte n'est pas obsédée par des cauchemars, mais a vu au contraire revenir en rêve son fiancé. Le meurtre est commis sans qu'Agnes y assiste du pas de la porte et apparemment Edward Wilmot (c'est le nom que lui donne Mackenzie) est mort sur le champ.

La tragédie en un acte et en vers de Zacharias Werner, *Der Vierundzwanzigste Februar*⁸, est, à côté du *Malentendu* de Camus, la plus connue des pièces dont nous avons à parler. Non tellement pour elle-même que par son importance dans l'histoire de la littérature, vue qu'elle est la première d'une série de *Schicksalsdramen* ou *Schicksal(s)tragödien*⁹. Nous n'avons affaire qu'à trois membres d'une même famille: le père, Kunz Kuruth; la mère, Trude, et leur fils, Kurt. Un 24 février, Kunz ne peut supporter les railleries de son père à l'adresse de sa femme et lui lance

⁷ 1745-1831. Avocat, auteur d'un roman très populaire, *The Man of Feeling* (1771), et d'autres romans sentimentaux, de tragédies et de comédies dénuées de succès, d'articles de revues et d'essais sur des sujets d'actualité. Aucune monographie ne lui fut consacrée. Nous ne parlons pas de l'adaptation de *Fatal Curiosity* par l'acteur George Colman en 1782, les changements étant insignifiants (ils sont pris en considération par l'édition critique de *Fatal Curiosity*).

⁸ Il existe une bonne bibliographie des œuvres sur Werner dans la monographie récente de Louis Guinet, *De la Franc-Maçonnerie mystique au sacerdoce ou La Vie romantique de Friedrich-Ludwig-Zacharias Werner (1768-1823)*, 46.

⁹ Ce terme est traduit de diverses manières en français. La meilleure traduction me paraît être « drame fataliste », expression employée par Joseph Pinatel dans son ouvrage par ailleurs très déficient, sur *Le Drame bourgeois en Allemagne au XVIII^e siècle*, 206, et Henri Glaesener, « La Malédiction paternelle dans le théâtre romantique et le drame fataliste allemand », 202.

un couteau à la tête. Celui-ci meurt d'apoplexie peu après en le maudissant. Jour pour jour, sept ans plus tard, son fils égorge du même couteau sa petite sœur, en voulant par jeu imiter sa mère en train d'égorger une poule. Maudit par son père, le petit Kurt est recueilli par un oncle, de chez qui il s'évade un 24 février. Depuis, entre temps, le malheur n'a cessé de s'acharner contre eux. Vingt ans plus tard, au début de la pièce, Kunz est acculé à la prison pour dettes, n'ayant pu obtenir de sursis de son créancier. Il a décidé de ne pas survivre à cette honte, en libre citoyen qu'il est. De retour de la ville, il est en proie à de terribles visions, de même que sa femme qui l'attend. A la tombée de la nuit, un voyageur survient et demande l'hospitalité: c'est leur fils qui ne veut révéler son identité que s'il voit que ses parents lui ont pardonné. Mis à l'aise par les bonnes choses à boire et à manger que Kurt leur offre, Kunz fait le récit de ses misères. Mais il est peu à peu agacé par ce visiteur qui visiblement en sait trop long sur leur compte et qui a amassé des fortunes peut-être illégalement. Puis, tandis que Kurt prie Dieu avec ferveur avant de s'endormir, Kunz gémit sur son sort. Il songe à s'emparer de la bourse de l'étranger quand le couteau fatal se décroche de la paroi. C'est de ce couteau que Kunz frappe son fils, qui ne peut plus que présenter son passeport. Avant d'expirer, il est encore en mesure de leur promettre la fin de la malédiction qui pèse sur eux et de pardonner à son père. Celui-ci loue la grâce de Dieu et veut se livrer à la justice humaine avant de comparaître devant la justice divine.

Telle est l'histoire que Werner a développée à partir d'un fait divers que Goethe lui avait conseillé de mettre en tragédie, en lui défendant strictement toute adjonction de personnages. La pièce fut représentée à Weimar le 24 février 1810, la première avait eu lieu à Coppet, chez Mme de Staël¹⁰. Le texte de la première édition est perdu depuis longtemps. Les éditions modernes utilisent la deuxième édition de 1814, qu'on soupçonne être remaniée, Werner s'étant entre temps converti au catholicisme et ayant profité des conseils de Mme de Staël.

La pièce de Werner connut un certain succès en dehors d'Allemagne, surtout en France où elle fut traduite plusieurs fois, de 1823 à 1852 (par Gustave de Baer, 4, et Paul Lacroix, 6) et représentée en 1839 et en 1848 (voir Wismer, 16, p. 37 s. et 61 s.). Un mélodrame de René de Pixérécourt, créé au Théâtre de la Gaîté en 1816, fut certainement influencé par la pièce de Werner, mais la filiation n'a pas encore été étudiée (ni Maria Kosko, ni Emil Wismer¹¹ ne la mentionnent). Les éléments semblables à

¹⁰ Voir le chapitre sur Werner et Mme de Staël dans Wismer, *Der Einfluß des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich*, 16, et les détails fournis par Margarete Carow, *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit*, 40, p. 35.

¹¹ Voir note précédente. Nous devons de le connaître à Glaesener, 202.

ceux de notre thème sont les suivants: un soldat rentre au pays et retrouve sans le savoir son frère, maudit par leur père pour lui avoir infligé une blessure dont il s'est finalement rétabli; le crime qui est commis au cours de la pièce sur un riche marchand descendu à l'hospice que tient le frère maudit a lieu vingt ans après celui que le protagoniste avait commis, jour pour jour. Mais la suite des événements, le crime commis sur la personne du fils et la présence des parents font défaut, si bien que nous ne pouvons considérer ce mélodrame comme une pièce traitant le sujet du fils assassiné.

Un des traducteurs de la pièce de Werner fut Alexandre Dumas père¹². La version imprimée dans son *Théâtre complet* suit Werner de très près, mis à part les omissions ou additions de nature à rendre le dialogue plus vivant et Trude plus maternelle. La première version fut jouée au Théâtre de la Gaîté en 1850 et comprend un dénouement heureux. Kunz cède aux instances de sa femme et jette soudain le couteau fatal en disant: « Eh bien! tu as raison... Non... jamais! jamais! », au moment où le rideau tombe¹³. Ces paroles nous sont rapportées par Maria Kosko sans que la source en soit citée. Nous n'avons pas retrouvé cette première version. Aussi n'utiliserons-nous que la deuxième, et seulement à titre de comparaison dans la discussion de *Der Vierundzwanzigste Februar*.

Les traductions italiennes de la pièce de Werner (1838, 1857, 1878) sont fidèles au texte original. Werner n'a pas eu d'imitateurs, si ce n'est Giacomo Zanella, qui a repris quelques motifs dans sa nouvelle *Il Corrado* (1884)¹⁴. Il existe une traduction espagnole qui frise la parodie selon Karl von Reinhardtstötter¹⁵ et qui serait très intéressante à inclure dans notre analyse si le texte n'en était lui aussi introuvable.

Avant l'adaptation somme toute servile de Dumas père, un grand faiseur de mélodrames, Victor Ducange¹⁶, avait incorporé le sujet du fils

¹² 1802-1870. Dumas n'en était pas à sa première traduction ou adaptation de l'allemand. Il avait traduit trois ans auparavant *L'Intrigue et l'amour* (*Kabale und Liebe*) de Schiller. Dumas a composé un *Caligula* (comme Camus et Rostworowski) et adapté la première tragédie bourgeoise de Lillo.

¹³ Maria Kosko, qui cite cette dernière réplique (23, p. 298), ne mentionne pas la source de son information. La notice bibliographique de la deuxième version qu'elle donne est inexacte, il faut lire: *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, tome XI, Paris, 1868, p. 137-174.

¹⁴ Giuseppe Rotondi dresse la liste des traductions italiennes de *Der Vierundzwanzigste Februar* et analyse l'influence de Werner en Italie dans « *Il Corrado* di Giacomo Zanella e il *Ventiquattro febbraio* di Zacharias Werner », 38.

¹⁵ « Zacharias Werners 24. Februar in Spanien », 34.

¹⁶ Selon Paul Ginisty (*Le Mélodrame*, 194, p. 150 s.) Ducange est un journaliste « ayant au moins de la verve », tandis que le coauteur Dinaux, pseudonyme de Prosper-Parfait Goubaux était « un universitaire épris de correction », acculé par les échéances à collaborer à des œuvres lucratives. Joseph-Marie Quérard (*Les Supercheries littéraires dévoilées*, 49) éclaire le mystère: sous le pseudonyme

assassiné à une pièce mettant en scène le type du joueur invétéré, s'inspirant visiblement de Werner. Ce mélodrame en trois actes, *Trente Ans ou La Vie d'un joueur*, connu au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1827 un immense succès, dû principalement à deux interprètes célèbres, Frédéric Lemaître et Marie Dorval. Comme le titre l'indique, l'histoire englobe trente années de la vie de Georges de Germany, possédé par la passion du jeu, sous l'influence de Warner, chevalier d'industrie. Dans sa jeunesse, Georges cause la mort de son père par ses mensonges et son impudence et est maudit. Quinze ans plus tard (au deuxième acte), poussé par Warner, il tue un « rival » et doit prendre le large avec sa femme Amélie, et accepter de remettre son fils aux bons soins d'un oncle. Une quinzaine d'années plus tard (troisième acte), Georges, Amélie et leur petite fille Georgette vivent dans une misérable cabane dans les Alpes. Un jour, alors que Georges mendie à l'Auberge du Lion d'Or, un voyageur lui offre à boire, paie avec des pièces d'or et s'en va avec Georges qui doit lui servir de guide. Georges le tue près de sa cabane et le dépouille. Le soir, tandis qu'un orage éclate, Georges ordonne le départ de sa famille pour le lendemain; Warner, devenu mendiant lui aussi, vient demander asile; un autre voyageur arrive à son tour, c'est Albert, le fils revenu après quinze ans d'absence, riche d'un million hérité de son oncle. Tandis que Georges et Warner enterrent le cadavre du voyageur — ils veulent dès le lendemain gagner les salles de jeu —, Albert donne une bourse pleine d'or à sa petite sœur et se fait reconnaître de sa mère. Amélie part aussitôt à la recherche de son mari sous l'orage. Georges et Warner, revenus à la cabane entre temps, aperçoivent l'or et décident de tuer l'étranger. Par un concours de circonstances (la foudre met le feu à la cabane), ce dessein ne peut s'accomplir et au moment où Georges apprend par Amélie l'identité de l'étranger, il se précipite dans les flammes pour sauver son fils. Puis il tente de jeter Warner au feu, mais les gendarmes surviennent pour les arrêter.

Ce mélodrame fut traduit en anglais par Henry M. Milner¹⁷ encore dans l'année, et il ne nous intéresserait guère si le traducteur n'avait changé la fin de l'histoire. En effet, grâce à Milner, la cabane n'est pas atteinte par la foudre et Albert a pu s'échapper des mains de Warner. Il veut se réfugier dans le creux d'un gros arbre, mais c'est là que Warner et Georges (alias Augustus dans la traduction anglaise) ont caché le cadavre

Dinaux se cachent non seulement Goubaux, mais aussi le banquier M. Beudin. Les deux dilettantes auraient demandé à l'auteur bien connu qu'était Ducange de retoucher leur pièce, comme ils demanderont plus tard à Dumas père de revoir leur *Richard Darlington*. Maria Kosko ne parle que de Ducange, très brièvement, bien que le texte édité chez Barba porte les noms de Ducange et de Dinaux.

¹⁷ Maria Kosko ne mentionne pas cette version. Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur l'auteur dans les ouvrages de référence usuels.

du voyageur que Georges a tué. Milner lui a conféré une identité précise: c'est l'oncle d'Amélia, son bienfaiteur et tuteur de son fils. Survient Amelia au moment précis où Georges et Warner revenaient à la charge. Amelia crie l'identité du nouveau voyageur; Augustus se ressaisit, tue Warner et voyant s'avancer des soldats venus pour l'arrêter, se donne la mort, non sans avoir maudit sa passion pour le jeu et demandé pardon à sa femme.

C'est en anglais que furent écrites les pièces suivantes. Celle de Gertrude Robins, *The Return*, a même été créée au célèbre Abbey Theatre de Dublin en 1913, mais sans grand succès¹⁸. Le nombre des personnages est restreint: Paul, vieux paysan galicien; Catherine, sa femme; Ivan, leur fils et Stefan, l'ami d'enfance d'Ivan. Ivan, qui n'a pas été reconnu par son ami d'enfance à son retour au pays après dix ans d'absence, parie avec celui-ci cinquante roubles que sa mère saura bien le reconnaître. Stefan le prie de se faire d'abord passer pour un ami de son fils pour la ménager. Ils sont reçus froidement par les parents, mais la mère change d'attitude dès qu'elle entend mentionner le nom de son fils: elle presse l'étranger de questions, d'autant plus qu'elle a fait un cauchemar à son sujet la nuit précédente. Stefan laisse Ivan seul, voyant qu'il a gagné son pari. La mère devient jalouse de l'étranger qui apparemment a eu plus de chance dans la vie que son fils. Tandis qu'il va chercher à boire, elle incite son mari à tuer le visiteur pour envoyer à leur fils les roubles nécessaires à son retour. Ivan, de retour, sert à boire, puis va se coucher sans révéler son identité. La mère ne pense qu'à revoir son fils; elle incite son mari, assoupi par l'alcool, à commettre le crime, l'encourage du pas de la porte. Une fois le fils assassiné, Paul apporte à sa femme le portefeuille de l'étranger; celle-ci en compte avec joie les billets de banque, tandis que son mari apprend par le passeport de l'hôte l'identité de sa victime.

En 1913, soit l'année de la première de *The Return*, une autre pièce sur le sujet du fils assassiné était en chantier. Il s'agit de *Lithuania*, pièce en un acte, du poète «géorgien» anglais Rupert Brooke, mort à la guerre en 1915¹⁹. Bien que certaines circonstances permettent de supposer que Brooke ait eu vent de la pièce de Robins, il ne semble pas y avoir eu influence directe²⁰. L'histoire se passe en Lithuanie. Le père s'appelle également Ivan, la mère n'a pas de nom précis, la sœur, en âge de se marier, Anna. Il y a encore trois personnages secondaires: un jeune

¹⁸ A en juger par la réclame faite en faveur de ses nombreuses productions, jointe à l'édition utilisée, Gertrude Robins a joui d'une certaine renommée, surtout auprès des sociétés de théâtre d'amateurs.

¹⁹ La pièce a été éditée en 1935 et préfacée par John Drinkwater, dramaturge connu. Il est intéressant de constater qu'en plus de cette pièce de théâtre, Brooke a consacré une thèse au théâtre élisabéthain, en 1913 également.

²⁰ Voir les conjectures de Maria Kosko, 23, p. 310.

homme, Paul, qui fait la cour à Anna; le cabaretier du village et son fils. L'histoire en est la suivante: dans une pauvre cabane perdue dans la forêt, la mère et la fille servent un repas à un voyageur qui leur a demandé l'hospitalité. Tandis que la mère va au-devant de son mari qui doit rentrer du travail, la fille, au cours de la conversation avec l'étranger, veut le forcer à toucher la cicatrice qu'elle porte à la cuisse. Au retour du père, l'étranger explique qu'il voyage pour le compte du gouvernement et fait montre de sa fortune. Dès qu'il s'est retiré, la fille, puis la mère et le père se répandent en conjectures sur leur hôte bizarre. Peu à peu, la mère et la fille incitent le père à tuer l'étranger, ce qui mettrait fin à leur misère chronique. Le père fait un essai, échoue par manque de courage: il décide de se saouler et s'en va au cabaret. Après avoir reçu un visiteur et renvoyé l'étranger qui voulait soudain parler au père, impatientes, les deux femmes commettent le crime. Elles attendent le retour du père en parlant de leur avenir souriant; enfin le père rentre, ivre, soutenu par le cabaretier qui révèle l'identité de l'étranger. La mère hurle, le père est trop hébété pour comprendre, et la fille s'en remet placidement à son sort.

La dernière pièce anglaise dont nous ayons à parler s'intitule *A Knock in the Night*. Elle fut représentée en 1925 au St. George's Hall de Londres et publiée en 1928, œuvre de George Gravely²¹. Dans sa préface, cet obscur auteur déclare s'appuyer sur un incident véritable, qui s'est déroulé en Russie, et qu'il a préféré transposer dans les « old wild days in England »; il mentionne aussi *Lithuania*, qu'il prétend ne pas avoir connu avant d'écrire sa pièce. L'histoire se passe au 18^e siècle et met en présence Ned Bat, receleur d'un voleur professionnel de moutons (crime alors très grave), Moll Bat, sa femme, et un étranger. Ned et Moll vivent sous le régime de la peur depuis que le voleur de moutons les tient à sa merci. Ils sont pauvres: leur fils les a quittés après avoir dérobé leurs économies pour épouser contre leur gré la fille d'un manant. Une nuit, un voyageur survient qui demande l'hospitalité. Il est reçu par Ned avec très peu d'empressement. Ce voyageur aimerait lui donner des nouvelles de son fils, et voyant le ressentiment de Ned à l'égard de celui-ci, lui annonce sa mort ainsi que celle de sa belle-fille. Ned réitère son attitude intransigeante. L'étranger veut parler en faveur du fils. Il découvre tout à coup un masque tombé à terre, accessoire typique des voleurs de moutons. Il ne peut s'empêcher une remarque pleine d'amertume. Ned, furieux, le tue. Moll, accourue peu avant le meurtre, reconnaît son fils et gémit de douleur.

²¹ Gravely est un auteur peu connu (son nom n'apparaît ni dans la *National Biography* ni dans le *Who's Who*). Son nom véritable est George Edwards et il a traduit Musset et Molière en anglais, détails fournis par Maria Kosko, 23, p. 311.

Arrivée à ce point de la chronologie, nous devrions parler d'une pièce en quatre actes écrite par un auteur polonais, Karol-Hubert Rostworowski, intitulée *Niespodzianka* (« La Surprise », 16a) et créée à Cracovie en 1928, pièce non encore traduite dans les langues européennes courantes. Maria Kosko (23, p. 315-324) en donne bien une analyse détaillée, mais elle ne saurait suffire à déterminer les situations et les formantes.

La dernière pièce dont nous avons à parler n'a guère besoin de présentation, vu qu'il s'agit du *Malentendu* d'Albert Camus, pièce en trois actes, écrite en 1943 (après *Caligula*) et représentée en 1944 au Théâtre des Mathurins²². Camus qui ignorait les pièces présentées plus haut²³ a utilisé un fait divers (comme il le dit lui-même, un serpent de mer), qu'il fait lire à Meursault en prison. De *L'Etranger* au *Malentendu*, l'histoire diffère sur plusieurs points que nous énumérerons à la suite de la citation du fait divers relaté par Camus-Meursault:

Un homme est parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère, qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait montré son argent. Dans la nuit sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était revenue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue, la sœur s'était jetée dans un puits. (59, p. 1180)

Camus supprime dans le *Malentendu* l'enfant et fait tuer Jan, le fils, par empoisonnement. Les femmes criminelles, Martha, la sœur, et la mère (sans nom particulier) se suicident différemment: la mère se noie dans la rivière où gît son fils; Martha annonce à Maria, l'épouse, au cours d'un entretien féroce et cynique, son intention de se tuer, sans qu'on sache de quelle manière. D'autre part, la révélation de l'identité du fils n'est pas assurée par Maria, mais par un vieux serviteur quasi muet, qui tend le passeport de l'hôte aux deux femmes le lendemain du crime, après l'avoir ramassé avant la dernière phase du crime.

Camus a plusieurs fois remanié le texte de cette pièce²⁴ à laquelle il

²² Camus avait commencé par la mettre en scène et jouer lui-même le rôle de Jan avec des amis de Sartre dans le salon de Simone de Beauvoir (voir Kanters, « Vingt Ans de malentendus », 102). Comment ne pas songer au trio Werner, Mme de Staël, August Wilhelm Schlegel jouant *Der Vierundzwanzigste Februar* à Coppet!

²³ Voir *supra*, p. 22, n. 10.

²⁴ A propos des remaniements que Camus fit subir à sa pièce, Roger Quillot constate dans ses « Notes et Variantes », 105, p. 1784: « [...] rien ou presque, n'est changé à la ligne générale de la pièce, à sa structure, mais la phrase gagne en simplicité et en force de percussion [...] Camus a poursuivi parallèlement cette recherche de dépouillement pour la dernière des représentations télévisées du *Malentendu* (1950 et juin 1955). »

attachait une grande importance, mais qui fut un échec à la représentation de 1944. Nous nous servîmes de l'édition définitive de 1954 (définitive en raison de la mort prématurée de Camus) que Roger Quillot a choisie pour la Bibliothèque de la Pléiade; les variantes relevées par Quillot aideront à fixer le sens de certaines tournures elliptiques de l'édition de 1954.

Il existe donc treize pièces de théâtre dont nous possédions le texte sur le sujet du fils assassiné. Pour trois d'entre elles — des adaptations —, nous ne considérerons que les situations qui diffèrent de celles de la pièce originale: *Blunt* (première version) (**Moa**); *Le Vingt-quatre Février* (**AD**); *The Hut of the Red Mountain* (**Mi**).

Nous aurons ainsi les dix blocs d'analyse suivants (nous indiquons le titre, le nom de l'auteur et la date de composition de la version envisagée, ainsi que les abréviations que nous utiliserons par la suite):

<i>Fatal Curiosity</i> (Lillo, 1736)	Li	(1)
<i>Stolz und Verzweiflung</i> (Brömel, 1780)	Br	(2)
<i>The Shipwreck</i> (Mackenzie, 1784)	Ma	(3)
<i>Blunt oder Der Gast</i> (Moritz, 1780/1781)		
première version (double dénouement)	Moa	
deuxième version (dénouement heureux)	Mob	(4)
<i>Der Vierundzwanzigste Februar</i> (Werner, 1814)	ZW	
<i>Le Vingt-quatre Février</i> (Dumas, 1850)	AD	(5)
<i>Trente ans ou La Vie d'un joueur</i> (Ducange, 1827)	Du	
<i>The Hut of the Red Mountain</i> (Milner, 1827)	Mi	(6)
(le troisième acte seulement)		
<i>The Return</i> (Robins, 1913)	Ro	(7)
<i>Lithuania</i> (Brooke, 1913)	RB	(8)
<i>A Knock in the Night</i> (Gravely, 1924)	Gr	(9)
<i>Le Malentendu</i> (Camus, 1954)	Ca	(10)

III. ANALYSE DU NIVEAU SITUATIONNEL

1. Les Résultats de l'analyse

a. Les Situations des pièces de théâtre

Nous avons découpé chaque œuvre du corpus en situations (pour la définition, voir *supra*, p. 19) et les avons désignées par la formule qui rendait le mieux compte de leur fonction principale dans l'économie du sujet. Nous les énumérons selon leur ordre d'apparition dans les œuvres, leur position permettant d'analyser la répartition moyenne des situations fondamentales du sujet.

L'abréviation « F » signifie « formante(s) » (définition, voir *supra*, p. 20).

Lillo (Li)

1. Présentation de la famille du fils et de la fiancée
F: départ précipité de la mère
décision du domestique d'émigrer
2. L'arrivée du fils
F: empressement à revoir la fiancée
3. Rencontre fils—fiancée
F: pleurs de la fiancée en reconnaissant le fils
4. Echange de nouvelles
F: exhortation de la fiancée à aller aussitôt secourir les parents
5. Rencontre fils—domestique
F: désir du fils d'augmenter sa joie et celle de ses parents en se faisant passer pour étranger
6. Préparation de la rencontre fils—parents
F: —
7. Rencontre fils—parents
F: le fils met fin à la pénible rencontre en prétextant la fatigue
remise de la cassette à la mère
8. La tentation de la mère
F: ardeur à vivre contagieuse de la mère
9. L'incitation au meurtre
F: —
10. Le meurtre
F: arrivée de la fiancée et des autres témoins

11. La reconnaissance
F: agonie du fils
12. L'expiation
F: le dernier vœu du père
13. Epilogue

Brömel (Br)

1. Présentation de la famille du fils
F: le père envoie la mère avertir la fiancée du chantage du fourbe
2. Présentation de la mère et de la fiancée
F: départ précipité de la mère
arrivée du vilain
3. Le vilain tente de bernier la fiancée
F: arrivée des parents
4. Le vilain est démasqué
F: le vilain jure de se venger
5. Rencontre étranger—fiancée
F: le fils révèle son identité, convaincu de la constance de la fiancée
6. Echange de nouvelles
F: hâte du fils de voir ses parents
désir de la fiancée d'écrire une lettre d'introduction pour retarder la reconnaissance
7. Rencontre fils—domestique
F: hâte du fils de voir ses parents
8. Rencontre fils—parents
F: le fils met fin à la pénible rencontre en prétextant la fatigue
remise de la cassette à la mère
9. La tentation de la mère
F: ardeur à vivre de la mère
10. L'incitation au meurtre
F: —
11. Le meurtre manqué
F: colère du fils réveillé
le père demande sa mort et celle de sa femme
12. La reconnaissance
F: demande de pardon des parents
arrivée de la fiancée et du domestique
13. Pardon et action de grâces

Mackenzie (Ma)

1. Présentation de la famille du fils
F: arrivée de la mère
refus de la miniature de la fiancée

2. La menace du vilain sur la famille
F: —
3. Présentation de la mère et de la fiancée
F: arrivée précipitée du domestique, nouvelle menace du vilain, départ de la mère
4. Préparation de la rencontre étranger—fiancée
F: empressement et impatience de la fiancée à rencontrer un ami de son fiancé
la bonne amène l'étranger
5. Rencontre étranger—fiancée
F: l'étranger montre sa miniature
6. Reconnaissance fils—fiancée
F: arrivée du domestique qui vient chercher consolation
7. La misère de la famille du fils
F: le fils veut être le bienfaiteur de tous
8. Préparation de la rencontre fils—parents
F: le fils fait envoyer une bourse à ses parents
9. Remise d'une bourse du fils
F: arrivée du fils
10. Rencontre fils—parents
F: le fils met fin à la pénible rencontre en prétextant la fatigue
remise de la cassette à la mère
11. La tentation de la mère
F: la mère décide de déposer la cassette près du lit de l'hôte, qui dort à poings fermés; la mère ne croit plus à la Providence; dans son émoi, appelle le père qui survient
12. L'incitation au meurtre
F: arrivée du petit-fils qui annonce l'arrivée du vilain et de sa troupe
la mère dépeint le sort du petit-fils et le sien
la mère remet le poignard de l'étranger à son mari
13. Le meurtre
F: arrivée de la fiancée
14. La reconnaissance
F: le petit-fils introduit les autres témoins
15. Repentance et expiation

Moritz, deuxième version (**Mob**)

1. La misère du père
F: la sœur est réveillée par une vision terrifiante
2. Découverte de la richesse de l'étranger
F: le père envoie la sœur se coucher et ordonne à la mère de la suivre
3. Les sentiments du fils rentré à la maison
F: la sœur se précipite dans la chambre du fils

4. Conversation fils—sœur: la misère de la famille
F: le père rentre et envoie la sœur se coucher
5. Les sentiments du fils
F: le fils s'endort
6. Les inquiétudes de la fiancée
F: décision d'aller le plus tôt possible chez le fils
7. La tentation du père
F: le père s'en va sous un prétexte
8. Le meurtre manqué
F: le fils révèle son identité; on ne le comprend pas
9. La reconnaissance
F: le fils fait promettre au père de ne plus parler du passé
10. Epilogue (entente et joie générales)

Moritz, première version (**Moa**)

1. La misère du père
F: la sœur est réveillée par une vision terrifiante
2. Découverte de la richesse de l'étranger
F: le père envoie la sœur se coucher et ordonne à la mère de le suivre
3. Les sentiments du fils rentré à la maison
F: la sœur se précipite dans la chambre du fils
4. Conversation fils—sœur: la misère de la famille
F: le père rentre et envoie la sœur se coucher
5. Les sentiments du fils
F: le fils s'endort
6. Le meurtre
F: le père revient vers la mère
7. L'hébètement après le meurtre
F: le père et la mère s'en vont enterrer le cadavre
8. La joie de la fiancée
F: la fiancée et son père se rendent chez le fils
9. Révélation de l'identité de la victime et du meurtre
F: le père veut recevoir sa condamnation, la mère veut l'accompagner
la fiancée s'évanouit
10. La folie de la fiancée
F: son père la mène à la morgue
11. Le calme du meurtrier et de sa femme en prison
F: le geôlier les mène à la morgue
12. Sentiment de l'irréversible
F: désir ardent du père (le meurtre, un rêve)
13. Appel de l'auteur à l'imagination
F: —
14. Le meurtre manqué
F: arrivée de la fiancée et de son père

15. La reconnaissance

F: le fils fait promettre au père de ne plus parler du passé

16. Epilogue (entente et joie générales)

Werner (ZW)

1. Le poids de la malédiction

F: arrivée du fils

2. Mise à l'épreuve des parents

F: curiosité du père

3. La vie maudite des parents

F: —

4. La vie maudite du fils

F: le fils va se coucher

5. La tentation du père

F: envie de la richesse et du bonheur du fils

5a. (Dumas) La résistance de la mère

F: menaces terribles du père

6. Les prières du fils confiant en Dieu

F: Le fils s'endort après avoir fait des plans précis pour le lendemain

7. Le meurtre

F: —

8. La reconnaissance

F: agonie du fils

9. Le pardon

F: —

10. Epilogue: la fin de la malédiction

Ducange (Du)¹

1. L'enfer du jeu

F: le bienfaiteur peut se rendre utile

2. Le mariage du joueur

F: le bienfaiteur arrive trop tard: arrivée de la police

3. La révélation de l'infamie du joueur

F: malédiction du grand-père

4. Le démon du jeu

F: arrivée du bienfaiteur

5. L'aide du bienfaiteur

F: l'arrivée inopinée du mari-joueur

¹ A titre de curiosité, nous donnons ici les situations des deux premiers actes qui comprennent également une introduction générale (I, 3) et nombre de péripéties, bonnes ou mauvaises. Pour les distinguer de celles du sujet du fils assassiné, on a mis leur numérotation en italiques.

6. La jalousie du joueur
F: arrivée du fourbe
7. Les machinations du fourbe
F: arrivée du bienfaiteur
8. L'aide du bienfaiteur
F: le fourbe a pu pénétrer dans la chambre de la mère
9. Les machinations du fourbe
F: arrivée inopinée du mari-joueur
10. La jalousie du joueur
F: arrivée du bienfaiteur
11. L'aide du bienfaiteur
F: arrivée du fourbe et du mari-joueur
12. Le dernier crime du fourbe
F: arrivée trop tardive du deuxième bienfaiteur
13. La dernière aide du bienfaiteur
F: le joueur et sa femme s'enfuient; le bienfaiteur garde leur enfant
- (14) 1. La misère du père
F: un voyageur, descendu à l'auberge, invite le père
- (15) 2. La tentation du père
F. départ du père et du voyageur auquel il servira de guide
arrivée d'un nouveau voyageur
- (16) 3. Les préparatifs de la rencontre fils—parents
F: —
- (17) 4. Le faux secours du père
F: arrivée du fourbe
- (18) 5. La réconciliation du père avec le fourbe
F: le fourbe et le père vont cacher le cadavre du premier voyageur; arrivée du fils
- (19) 6. Rencontre fils—mère
F: la mère part informer son mari de la venue du fils; le fils demande à se retirer pour écrire, laissant la petite sœur seule avec la bourse d'or; coup de tonnerre; retour du fourbe et du père
- (20) 7. L'incitation au meurtre
F: la foudre tombe sur la cabane
retour de la mère qui révèle l'identité du fils
- (21) 8. Le rachat du père

Milner (Mi)

(Nous n'indiquons ici que la troisième partie de la pièce, les deux autres ne comportant pas de modifications de nature à transformer en quoi que ce soit la troisième partie.)

1. La misère du père
F: arrivée de l'oncle à l'auberge
2. La tentation du père
F: départ du père et de l'oncle non reconnu, auquel il servira de guide
arrivée d'un nouveau voyageur, le fils
3. Préparatifs de la rencontre fils—parents
F: —
4. Le faux secours du père
F: arrivée du fourbe
5. La réconciliation du père avec le fourbe
F: le fourbe et le père vont cacher le cadavre de l'oncle
arrivée du fils
6. Rencontre fils—mère
F: la mère part informer son mari de la venue du fils; le fils demande à se retirer pour écrire, laissant l'enfant seule avec la bourse d'or; coup de tonnerre
7. L'incitation au meurtre
F: le fils a pu s'échapper
poursuite de la victime
8. Découverte du cadavre de l'oncle par le fils
F: arrivée de la mère
9. Le meurtre manqué
F: révélation de l'identité de la victime
10. Repentance et expiation

Robins (Ro)

1. Rencontre fils—ami d'enfance
F: arrivée du père
2. Rencontre fils—père
F: arrivée de la mère
3. Rencontre fils—mère
F: l'ami recommande de ne pas brusquer la révélation de l'identité et s'en va
4. Déploiement de la fortune du fils
F: le fils va acheter à boire
5. L'idée criminelle de la mère
F: le fils revient
6. L'explication manquée
F: le fils va se coucher
7. Le meurtre
F: le père remet l'argent volé à la mère et garde les papiers
8. La reconnaissance

Brooke (RB)

1. Rencontre étranger—mère et sœur
F: arrivée du père
2. Rencontre étranger—père (avec la mère et la sœur)
F: l'étranger va se coucher
3. La misère de la famille
F: envie de la fortune de l'étranger
4. Ressentiment envers l'étranger
F: —
5. L'incitation au crime par la mère et la fille
F: le père revient sans avoir pu commettre le meurtre, veut s'enivrer chez le vendeur de vodka
6. Attente du retour du père
F: L'étranger revient vers la famille
7. Le trouble de l'étranger
F: le père n'étant pas là, l'étranger retourne se coucher
arrivée d'un ami
8. L'offre de secours d'un ami
F: départ de l'ami
9. Le meurtre
F: —
10. Attitude des meurtrières après le crime
F: retour du père, accompagné par les témoins
11. La reconnaissance

Gravely (Gr)

1. Le poids de la malédiction
F: le père pense soudain à la cause de leur ruine
2. La rancune envers le fils
F: on entend des pas
3. L'arrivée de l'étranger
F: le père ouvre la porte
4. La rencontre père—étranger
F: le père laisse tomber l'attirail de voleur, l'étranger le ramasse
5. Le meurtre
F: la mère considère la dépouille
6. La reconnaissance
F: le voleur professionnel frappe à la porte
7. Le retour à la vie « normale »

Camus (Ca)

1. Présentation de la mère et de la sœur
F: arrivée du fils à l'auberge

2. Présentation du fils et de sa femme
F: départ réticent de l'épouse
arrivée de la sœur
3. Rencontre fils—sœur
F: arrivée de la mère
4. Rencontre fils—mère et sœur
F: le fils regagne sa chambre
le soir, il se promet d'en finir, arrivée de la sœur
5. La préparation du meurtre
F: —
6. L'explication manquée
F: —
7. Le meurtre (remise du thé-somnifère)
F: le fils décide de revenir le lendemain
8. Attitude des meurtrières après le crime
F: arrivée du domestique qui remet le passeport et sort
9. La reconnaissance
F: la mère prend la décision de mourir
10. Retour sur soi et expiation²
F: arrivée de quelqu'un
11. Confrontation sœur meurtrière—épouse du fils
F: le domestique survient
12. Le refus d'aide du domestique

b. Les Situations fondamentales du sujet

Nous rappelons que les situations fondamentales du sujet sont des groupes de situations remplissant une même fonction du point de vue du sujet donné (voir *supra*, p. 21). Ici seules les situations **Moa** 6—13, **AD** 4, 5, 5a, **Mi** 8—10 des textes de Moritz (première version), de Dumas et de Milner seront prises en considération, les autres situations de ces pièces de théâtre correspondent à celles de Moritz (deuxième version), de Werner et de Ducange. Nous partons ainsi d'un total de 144 situations produites dans le cadre des transformations du sujet. Les situations fondamentales sont numérotées par chiffres romains, leur ordre est celui de l'ordre logique du sujet donné.

I Présentation des personnages et de leur situation au moment du drame

Présentation de la famille du fils et de la fiancée: **Li** 1

Présentation de la famille du fils: **Br** 1, **Ma** 1

² Le vocabulaire biblique de la mère et de la sœur justifie cette formule; l'expiation a lieu, quoiqu'involontairement: la sœur est privée de l'amour de la mère.

Présentation de la mère et de la sœur: **Ca 1**
 Présentation du fils et de sa femme: **Ca 2** (voir sous II)
 Présentation de la mère et de la fiancée: **Br 2, Ma 3**
 La misère de la famille: **Ma 7, ZW 2, RB 3**
 La misère du père: **Mob 1, Du 1**
 Le poids de la malédiction: **ZW 1, Gr 1**
 La rancune envers le fils: **Gr 2**
 Les menaces du fourbe sur la famille: **Ma 2**

II L'arrivée du fils (de l'étranger)
 L'arrivée de l'étranger: **Gr 3**
 L'arrivée du fils: **Li 2, Du 3** (**Ca 2**, deuxième arrivée), **Ro 1**

III Rencontre du fils (de l'étranger) avec le témoin
 Préparation de la rencontre étranger—fiancée: **Ma 4**
 Rencontre étranger—fiancée: **Ma 5, Br 5**
 Rencontre fils—fiancée: **Li 3**
 Reconnaissance fils—fiancée: **Ma 6**
 Rencontre fils—domestique: **Li 5, Br 7**

IV Rencontre du fils (de l'étranger) avec les parents et/ou la sœur
 Préparation de la rencontre fils—parents: **Li 6, Ma 8**
 Remise d'une bourse du fils à sa famille: **Ma 9**
 Rencontre étranger—père: **Gr 4, RB 2**
 Rencontre étranger—mère et sœur: **RB 1, Ca 4**
 Rencontre fils—père: **Ro 2**
 Rencontre fils—mère: **Du 6, Ro 3**
 Rencontre fils—sœur: **Mob 4, Ca 3**
 Rencontre fils—parents: **Li 7, Br 8, Ma 10**
 Mise à l'épreuve des parents: **ZW 2**
 Déploiement de la fortune du fils: **Ro 4**

V Echanges de nouvelles
 La vie maudite des parents: **ZW 3**
 La vie maudite du fils: **ZW 4**
 Echange de nouvelles fils—fiancée: **Li 4, Br 6**

VI Les répercussions immédiates de la rencontre fils—famille (étranger—famille) après le départ du fils (de l'étranger)³
 Les inquiétudes de la fiancée: **Mob 6**
 Découverte de la fortune de l'étranger: **Mob 2**
 Les sentiments du fils rentré à la maison: **Mob 3, Mob 5**
 Les prières du fils confiant en Dieu: **ZW 6**

³ Hormis la préméditation du crime.

VII La préméditation du crime

Ressentiment envers l'étranger: **RB** 4

L'idée criminelle de la mère: **Ro** 5

La tentation de la mère: **Li** 8, **Br** 9, **Ma** 11

La tentation du père: **Mob** 7, **Du** 2, **ZW** 5, **AD** 6

La préparation du meurtre: **Ca** 5

L'incitation au meurtre: **Li** 9, **Br** 10, **Ma** 12, **Du** 7, **RB** 5

Attente du retour du père: **RB** 6

VIII Les contretemps

L'explication manquée: **Ro** 6, **Ca** 6

Le trouble de l'étranger: **RB** 7

L'offre de secours d'un ami: **RB** 8

La résistance de la mère: **AD** 7

IX Le meurtre du fils

Le meurtre du fils: **Li** 10, **Ma** 13, **Moa** 6, **ZW** 7, **Ro** 7, **RB** 9, **Gr** 5, **Ca** 7

Le meurtre manqué: **Mob** 8, **Br** 11, **Mi** 9

X L'attitude des meurtriers après le crime

L'hébètement après le crime: **Moa** 7

L'attitude des meurtriers après le crime: **RB** 10, **Ca** 8

XI La reconnaissance

Reconnaissance de l'identité de la victime: **Li** 11, **Br** 12, **Ma** 14, **Moa** 9, **Mob** 9, **ZW** 9, **Ro** 8, **RB** 11, **Gr** 6, **Ca** 9

XII L'attitude des meurtriers ou meurtriers intentionnels après la reconnaissance

Le calme du meurtrier et de sa femme en prison: **Moa** 11

Sentiment de l'irréversible: **Moa** 12

Repentance et expiation: **Li** 12, **Ma** 15, **Mi** 10, **Ca** 10

Rachat du père: **Du** 8

Pardon et action de grâces: **Br** 13, **ZW** 10

XIII Epilogue

Retour à la vie normale: **Gr** 7

La fin de la malédiction: **ZW** 11

Appel de l'auteur à l'imagination: **Moa** 13

Epilogue: **Li** 13, **Mob** 10

Confrontation sœur meurtrière—épouse du fils: **Ca** 11

Le refus d'aide du domestique: **Ca** 12

XIV Divers (situations qui ne tombent sous aucun des groupes précédents)

Le fourbe tente de berner la fiancée: **Br** 3

Le fourbe est démasqué: **Br** 4

Découverte du cadavre de l'oncle par le fils: **Mi** 8

La réconciliation du père avec le fourbe: **Du** 5

Le faux secours du père: **Du** 4

La joie de la fiancée: **Moa** 8

La folie de la fiancée: **Moa** 10

c. Les Phases du sujet

Des situations fondamentales du sujet on a retenu la présence des personnages et le ou les événements dictés par le sujet donné (voir *supra*, p. 21). On obtient ainsi les « phases du sujet », que nous désignons par les majuscules de l'alphabet, selon leur ordre logique:

- A (I) Présentation des personnages et/ou de leur situation
- B (II—III) L'arrivée du fils, avec ou sans la rencontre d'un témoin
- C (IV—VI) La rencontre avec les parents et ses répercussions immédiates
- D (VII—X) Le meurtre (préméditation, contretemps, attitude après le meurtre)
- E (XI—XII) La reconnaissance et ses suites
- F (XIII) Epilogue

Les formantes pertinentes au niveau des phases du sujet sont les suivantes:

A—B (5 fois)

départ précipité de la mère (**Li**)

le père entend des pas (**Gr**)

le vilain jure de se venger (**Br**)

arrivée précipitée du domestique, récit de la nouvelle menace du fourbe,

départ hâtif de la mère (**Ma**)/également A—D

arrivée du fils à l'auberge, conduite étrange du domestique, arrivée de l'épouse (**Ca**)

B—A (1 fois)

arrivée du domestique qui vient chercher consolation (**Ma**)

A—C (4 fois)

le fils veut être le bienfaiteur de tous (**Ma**)

la sœur est réveillée par une vision terrifiante (**Mo**)

arrivée du fils (**ZW**)

départ réticent de l'épouse, arrivée de la sœur (**Ca**)

C—A (1 fois)

l'étranger va se coucher (**RB**)

A—D (3 fois)

voir (**Ma**) sous A—B

un voyageur, descendu à l'auberge, invite le père (**Du**)

envie de la fortune de l'étranger: le père considère la montre en or, don de l'étranger (**RB**)

B—C (4 fois)

désir du fils d'augmenter sa joie et celle de ses parents en se faisant passer pour étranger (**Li**)

hâte du fils de revoir ses parents; désir de la fiancée d'écrire une lettre d'introduction pour retarder la reconnaissance (**Br**)

arrivée du père (**Ro**)

le père ouvre la porte, cédant aux menaces de l'intrus (**Gr**)

C—D (9 fois)

le fils met fin à la pénible rencontre en prétextant la fatigue; remise de la cassette à la mère (**Li, Br, Ma**)

le fils s'endort paisiblement (**Moa, Mob**); la fiancée décide d'aller le plus tôt possible chez les parents (**Mob**)

la mère part informer son mari de la venue du fils; le fils demande à se retirer pour écrire, laissant la petite sœur seule avec la bourse d'or; coup de tonnerre; retour du fourbe et du père (**Du**)

le fils va acheter à boire (**Ro**)

le père laisse tomber l'attirail de voleur, l'étranger le ramasse (**Gr**)

le fils regagne sa chambre, il se promet d'en finir au moment où la sœur revient (**Ca**)

C—D/D—C (1 fois)

le fils va se coucher (**ZW**)

D—E (12 fois)

arrivée de la fiancée et des autres témoins (**Li**)

colère du fils réveillé; le père demande sa mort et celle de sa femme (**Br**)

arrivée de la fiancée (**Ma**)

le fils révèle son identité aux parents qui ne le comprennent pas (**Mob**)

le père et la mère vont enterrer le cadavre (**Moa**)

absence de formante (**ZW**)

la foudre tombe sur la cabane; retour de la mère qui révèle l'identité du fils (**Du**)

la mère hurle l'identité du fils (**Mi**)

le père remet l'argent volé à la mère et garde les papiers d'identité (**Ro**)

le père revient, accompagné de témoins (**RB**)

la mère considère la dépouille de la victime (**Gr**)

arrivée du domestique qui remet le passeport et sort (**Ca**)

E—F (6 fois)

le dernier vœu du père (**Li**)

le fils fait promettre au père de ne plus parler du passé (**Mob, Moa**)

désir ardent du père (le meurtre, un rêve) (**Moa**)

absence de formante (**ZW**)

on entend trois coups frappés à la porte (**Gr**)

on entend frapper à la porte (**Ca**)

d. Tableaux synoptiques

Le premier tableau (p. 52) groupe les situations fondamentales du sujet (I—XIV) par ordre d'importance numérique, en indiquant le pourcentage de leur apparition dans le corpus, les dix pièces du corpus étant égales à 100%. On indique aussi le nombre de situations individuelles groupées en situations fondamentales, soit en d'autres termes leur fréquence de production.

Le deuxième tableau (p. 53) permet d'embrasser d'un seul coup d'œil le niveau situationnel et plus précisément la répartition des situations dans l'économie du sujet. Les chiffres romains de l'horizontale désignent les situations fondamentales; les chiffres arabes qui suivent les sigles des textes du corpus correspondent aux numéros des situations de ces textes.

Le troisième tableau (p. 54) formule les données du tableau précédent numériquement. Il indique ainsi la fréquence (en nombre absolu et en pourcentage) des situations individuelles des pièces du corpus dans les diverses phases du sujet ainsi que la moyenne de ces fréquences.

Les tableaux 4 et 5 rendent compte de la présence des personnages par rapport aux situations fondamentales du sujet. Celles-ci sont désignées à la fois par leur chiffre romain (à l'horizontale) et leur apparition dans les diverses pièces du corpus (à la verticale). Le tableau 4 met en évidence la répartition des situations du corpus selon qu'apparaissent 1. les parents, et le cas échéant, la sœur; 2. les parents et le fils; 3. le fils et, s'il y a lieu, son témoin; 4. ni le fils ni les parents. Le tableau 5 présente les mêmes données, mais numériquement. Il fournit une indication supplémentaire par rapport au tableau 4 en citant le nombre des situations relevant de la situation fondamentale « divers » (XIV) dans les pièces du corpus et qui ne mettent en scène ni les parents ni le fils.

Pour les pourcentages des tableaux 3 et 5 nous sommes partie du nombre total des situations « produites », c'est-à-dire de toutes les situations des dix pièces du corpus, plus celles prises en considération des trois versions *Moa*, *AD* et *Mi*, soit d'un total de 144 situations = 100%.

Tableau 1

Les Situations fondamentales du sujet par ordre d'importance numérique

Situation fondamentale		Pourcentage	Nombre de situations produites
IV	Rencontre fils—parents	100%	17
IX	Meurtre	100%	11
I	Présentation	90%	16
VII	Préméditation du crime	90%	16
XI	Reconnaissance	90%	10
XII	Attitude après la reconnaissance	70%	9
XIII	Epilogue	50%	7
VIII	Contretemps	40%	5
II	Arrivée du fils	40%	4
III	Rencontre fils—témoin	40%	7
XIV	Divers	30%	7
V	Echange de nouvelles	30%	4
X	Attitude des meurtriers après le crime	30%	3
VI	Répercussions de la rencontre fils—parents	20%	5

(Légende, voir p. 51)

Tableau 2

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
A	B		C		D		E		F			
Li	1	2	3.5	6.7	4	8.9	10	11	12	13	13	Li
Br	1.2	5.7	8	6	9.10	11	12	13	15	15	15	Br
Ma	1.2.3.7	4.5.6	8.9.10		11.12	13	8	9	10	10	10	Ma
Mob	1	4	2.3.5.6	7	(2.3.5)	(6.14)	(7)	(9.15)	(11.12)	(13.16)	(13.16)	Mob
(Moa)	(1)	(4)	2	3.4	5	—	7	8	9	10	10	(Moa)
ZW	1	2	(4)	6	(5)	(5a)	(10)	(10)	(10)	(10)	(10)	ZW
(AD)												(AD)
Du	1	3.6			2.7							Du
(Mi)							(9)		(10)			(Mi)
Ro	1	2.3.4			5	6	7	8	10	11	11	Ro
RB	3	1.2			4.5.6	7.8	9	10	11	12	12	RB
Gr	1.2	3	4				5	6	7	8	8	Gr
Ca	1.2	3.4			5	6	7	8	9	10	10	Ca

(Légende, voir p. 51)

Tableau 3

Relation et nombre de situations par phase A/B, C, D, E/F

	A+B	C	D	E+F	Divers	Total
Li	4 (31%)	3 (23%)	3 (23%)	3 (23%)	—	13
Br	4 (31%)	2 (15%)	3 (23%)	2 (15%)	2 (15%)	13
Ma	7 (47%)	3 (20%)	3 (20%)	2 (13%)	—	15
Mob	1 (10%)	5 (50%)	2 (20%)	2 (20%)	—	10
Moa	1 (6%)	4 (25%)	3 (19%)	6 (37,5%)	2 (12%)	16
ZW	1 (10%)	4 (40%)	2 (20%)	3 (30%)	—	10
AD	1 (9%)	4 (36%)	3 (27%)	3 (27%)	—	11
Du	1 (12,5%)	2 (25%)	2 (25%)	1 (12,5%)	2 (25%)	8
Mi	1 (10%)	2 (20%)	3 (30%)	1 (10%)	2 (30%)	10
Ro	1 (12,5%)	3 (37,5%)	3 (37,5%)	1 (12,5%)	—	8
RB	1 (9%)	2 (18%)	7 (64%)	1 (9%)	—	11
Gr	3 (43%)	1 (14%)	1 (14%)	2 (28%)	—	7
Ca	2 (17%)	2 (17%)	4 (33%)	4 (33%)	—	12
	28 (19%)	37 (25%)	39 (27%)	31 (22%)	9 (6%)	144 (100%)

(Légende, voir p. 51)

Tableau 4

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
Li	X	O	OO	O		XX		X		⊗	X	—
Br	XX		OO	O		XX		⊗		⊗	X	
Ma	XXXXX		OO-	OO⊗		XX		X		X	X	
Mob	X		⊗		XOO-	X		⊗		⊗		⊗
(Moa)	X		⊗		XOO			⊗⊗	X	X⊗	XX	-⊗
ZW	X		⊗	⊗⊗	O	X		X		⊗	⊗	X
(AD)							(X)					(AD)
Du	X		OO			XX		⊗			X	Du
(Mi)											(X)	(Mi)
Ro		O	⊗⊗⊗			X	⊗	X		X		Ro
RB	X⊗		⊗⊗		X	XX	⊗	X	X	X		RB
Gr	XX	⊗	⊗					X		X		X
Ca	XO		⊗⊗			X	⊗	⊗	X	X	X	X-

X : meurtriers (± famille)

O : fils (± témoin)

(Explications supplémentaires, voir p. 51)

⊗ : meurtriers et fils

— : ni meurtriers, ni fils

Tableau 5

Relation numérique des situations où apparaissent

I les parents meurtriers

II les parents meurtriers et le fils

III le fils (seul ou avec témoin)

IV ni les parents ni le fils

V ni les parents ni le fils (situations classées sous divers)

	I	II	III	IV	V	Total
Li	5	2	5	1	0	13
Br	5	3	3	0	2	13
Ma	9	1	4	1	0	15
Mob	3	4	2	1	0	10
Moa	6	5	2	1	2	16
ZW	4	5	1	0	0	10
AD	5	5	1	0	0	11
Du	4	0	2	0	2	8
Mi	4	1	2	0	3	10
Ro	3	4	1	0	0	8
RB	7	4	0	0	0	11
Gr	5	2	0	0	0	7
Ca	6	4	1	1	0	12
	66 (46,5%)	40 (28%)	24 (16,5%)	5 (3%)	9 (6%)	144 (100%)

2. Commentaires

a. Le Niveau situationnel

Les tableaux qui précèdent mettent en évidence la fréquence de certains événements et de certaines constellations de personnages et permettent d'examiner l'automatisme des transformations du sujet donné. Nous rappelons que notre hypothèse fondamentale (voir *supra*, p. 18) est de considérer les situations apparaissant dans plus de 60% des pièces du corpus comme des contraintes pour l'auteur traitant le sujet du fils assassiné, tandis que les autres situations sont des ressources du sujet. Notre commentaire essaie de comprendre sur la base des textes du corpus découpés en situations les modalités et les raisons de cet automatisme. Il dégage aussi prudemment que possible de l'influence du sujet les facteurs

qui en renforcent ou contrecarrent l'automatisme. Son ordre est celui de la fréquence des situations fondamentales (voir Tableau 1, p. 52).

Les situations à fréquence maximale, correspondant aux éléments du sujet virtuel nécessaires à son identité, sont la rencontre et le meurtre. Trois personnes sont en présence, en leur qualité de père, de mère et de fils (si l'on adopte la perspective qui est celle du 80% des pièces où les spectateurs sont avertis de l'identité du fils), en leur qualité d'hébergeurs et d'hébergé, dans les deux cas restants. La rencontre et le meurtre ont lieu sans témoins (sauf chez **Ro**, où le témoin se tait, condition de son pari avec le fils qui est sûr que ses parents le reconnaîtront): le sujet force à la concentration. Certains auteurs ont tourné cette contrainte en introduisant un enfant (**Ma**, **Du/Mi**, implicitement **Moa/Mob**). Maria Kosko pense que la présence d'une sœur « complique et déforme le récit » (23, p. 339). Nous voyons qu'elle est prétexte à un intermède plus ou moins sentimental ou sensationnel, puisqu'elle met en évidence l'amour paternel et maternel et renforce l'attente de la reconnaissance chez les spectateurs qui croient à la voix du sang (le fils ne connaît pas cette sœur née après son départ). Là où la sœur est adulte, elle prend la place du père, mort (**Ca**) ou trop faible (**RB**) pour commettre un meurtre. Dans aucune version dramatique il n'apparaît de frère: il aurait pu rendre moins vraisemblable la misère de la famille⁴.

La rencontre, implicite dans le meurtre, constitue cependant un élément indépendant du sujet assassiné, celui du moment où se décide l'identité du fils. Cette décision est entre les mains du fils — va-t-il se découvrir? — comme il peut dépendre des parents qu'ils la prennent à leur insu — vont-ils reconnaître l'étranger? On peut même aller jusqu'à dire que le « fils assassiné » est sujet littéraire dans la mesure où les événements qui le composent dépassent le meurtre par méprise.

La Rencontre (100%, 17 situations)

La différence du nombre de situations produites (dix-sept pour la rencontre, onze pour le meurtre) montre bien l'affinité de la structure littéraire — sinon dramatique — pour les moments décisifs. Un coup d'œil jeté aux versions folkloriques ou journalistiques de l'histoire du fils assassiné permet d'observer que dans ces versions, c'est le meurtre et ses modalités qui prennent le plus d'importance. Le récit d'un meurtre dure plus longtemps que sa représentation sur scène. La différence du nombre de situations produites s'explique aussi par le fait qu'une rencontre peut

⁴ Dans la pièce polonaise de Rostworowski (voir *supra*, p. 36), la mère fait tuer le fils aîné par amour pour le fils cadet, dont elle ne peut plus payer les études. Le fils aîné n'est pas destitué de ses fonctions de soutien de famille, le père étant un buveur chronique. Voir aussi p. 95, n. 32.

prendre plusieurs formes, tandis que le meurtre proprement dit est un acte violent et surtout unique. L'examen des situations produites dans le cadre de la situation fondamentale « rencontre fils—parents » montre que celle-ci peut se dédoubler: rencontre avec le père, puis avec la mère. Le sujet offre ainsi la ressource de créer une gradation dans l'attente de la reconnaissance, car on imagine une mère plus proche de son fils. Gravely utilise cette attente pour introduire la reconnaissance et faire retomber toute la faute sur le caractère bizarre du père: la mère reconnaît son fils au moment de le revoir pour la première fois, après le crime. L'incognito que le fils aimerait garder pendant la première rencontre peut aussi nécessiter des préparatifs, occasion de l'expliquer. Cette ressource du sujet n'a été mise à profit que trois fois⁵ (**Li 6**, **Ma 8**, **Ma 9**), les auteurs ayant la possibilité de présenter le fils et ses raisons de rentrer au foyer en le faisant arriver. Il est curieux de constater qu'aucun auteur n'a fait remonter l'histoire du fils à une date ultérieure à son arrivée au pays natal. De toute évidence, la présentation des activités du fils à l'étranger aurait étouffé le malentendu fatal qui est au centre du sujet. Un reflet de ces activités est donné dans la brève situation « échange de nouvelles » qui a une fréquence de 30% seulement. Un sujet littéraire, c'est la conclusion qui s'impose, a une extension temporelle restreinte. Les « Trente Ans de la vie d'un joueur » de Ducange s'écoulent entièrement entre les actes, et les trois journées représentatives de l'engrenage du joueur empruntent leurs événements et leurs personnages à trois sujets complètement différents.

Le climat de la rencontre elle-même, surtout vers sa fin, est lourd partout. Les parents ne reconnaissent pas leur fils, ils lui réservent un accueil revêché et esquivent quelquefois (**RB**, **ZW**, **Gr**, **Ca**) les questions que le fils pose à son sujet pour tester leur amour. Chez Robins, la rencontre évolue dans un sens opposé: le rudolement de la mère se mue en affabilité dès qu'elle apprend que l'étranger est un ami de son fils. Cette variante du sujet, qui contribue à exaspérer l'amour de la mère pour son fils, est rendue nécessaire par une autre ressource du sujet: Robins fera justement de cet amour exalté le motif principal du crime.

L'une des formes que prend la rencontre est la mise à l'épreuve des parents par le fils (**ZW**). Alors que dans les autres pièces, le fils se borne à jeter son nom dans la conversation, ce trait devient la raison d'être de la rencontre et le motif exclusif de l'incognito: les cinq épreuves que le fils fait passer aux parents doivent l'informer si la malédiction pèse

⁵ La remise d'une bourse par le fils (**Ma 9**) permet de préparer les parents à recevoir leur fils devenu riche. Mackenzie ménage deux scènes sentimentales qui soulignent la générosité du fils et plus tard la suavité de l'enfant lorsqu'il remet la bourse. Mackenzie pense ainsi rendre la méprise encore plus cruelle et certains spectateurs, incapables de mesurer l'ampleur d'un événement par eux-mêmes, lui seront reconnaissants de ces détails.

encore sur lui et si ses parents lui ont pardonné. Parents et fils peinent ainsi sous la même loi. Mais au lieu de les rapprocher, la malédiction contribue à les dresser les uns contre les autres. Le malentendu n'est plus familial, mais « religieux » : resté seul, le fils s'explique son silence par la présence d'une force obscure qui l'aurait empêché de prononcer les paroles révélatrices.

Le Meurtre (100%, 11 situations)

Si la situation du meurtre doit avoir lieu⁶, le meurtre lui-même peut finalement être manqué (**Mob, Br, Mi**). Il est à remarquer que tous les coups portés ont eu des conséquences mortelles. Vraisemblablement, un fils blessé grièvement par ses parents et juste capable physiquement d'exprimer ses sentiments demande de grands efforts d'imagination. Comment un fils réagit-il à un tel crime? Chez Brömel, la colère du fils, éveillé avant le coup fatal, apparaît à la fois déplacée et banale (il gronde ses parents du ton qu'on corrige des enfants polissons); cette réaction du principal lésé ne correspond pas du tout à celle du spectateur, qui, rempli de dégoût, a le souffle coupé, réaction difficile à représenter dramatiquement. La ressource du sujet qui consiste à ne pas faire donner le coup fatal constitue une manipulation temporelle du sujet et révèle ainsi l'instabilité temporelle qui est à sa base. Conséquence et cause de cette ressource: la reconnaissance a lieu d'une manière ou d'une autre avant l'irréversible. Cette instabilité temporelle a été mise en évidence par un auteur (Moritz, deuxième version) qui a suspendu hors du temps le seuil de l'action meurtre/non-meurtre, en faisant appel à un moyen extra-dramatique: il s'est mis lui-même en scène, *deus ex machina*, pour reprendre la situation du meurtre et lui donner une issue plus favorable⁸.

La plupart des auteurs font de la misère le motif exclusif du crime, laissant passer une chance qu'offrait le sujet d'intérioriser l'action dramatique en faisant tuer le fils par amour pour lui. Ce motif existe en tant

⁶ Le pourcentage absolu est obtenu grâce à la prise en considération de la situation du meurtre de Milner. L'original (**Du**) ne comporte qu'une incitation au crime, interrompue par des hasards extraordinaires: la foudre tombe à ce moment sur la cabine.

⁷ Chez Werner, le fils a le temps de murmurer quelques bribes de paroles avant de mourir: il révèle son identité, pardonne à ses parents et leur annonce la fin de la malédiction. La beauté mystérieuse du contact avec l'au-delà, un au-delà qui sous la forme de la malédiction était présent pendant la durée de la pièce, enlève tout ce que le meurtre ou la reconnaissance auraient pu comporter de sensationnel.

⁸ C'est un moyen extra-dramatique, si l'on songe que la loi du genre proscrivait toute immixtion de l'auteur. Aujourd'hui, avec l'introduction d'un meneur de jeu dans le drame qualifié à juste titre d'« épique », un tel moyen est devenu légitime.

que ressource du sujet; il exigeait un plus grand effort d'imagination et un désir de rendre l'histoire du fils assassiné plus complexe et encore plus inexplicable. De ce point de vue superficiel, on peut affirmer que les contraintes du sujet se distinguent en principe de ses ressources par leur **plus grande simplicité**.

La contrainte de la cupidité révèle que, contrairement à l'opinion courante, le domaine psychologique de l'action ne ressortit pas entièrement à l'ingéniosité de l'auteur, mais qu'il est aussi délimité par le sujet. Il n'empêche, bien sûr, que les modalités de cette contrainte soient « matérielles » en ce sens qu'elles correspondent à un simple manque de temps. En effet, le temps qui s'écoule entre les deux moments essentiels et obligatoires du sujet, la rencontre et le meurtre, est nécessairement très court. Le fils n'a pas l'intention de garder son incognito au-delà de la première rencontre sans témoin. Même chez Camus où le fils souffre d'un manque de volonté pathologique, il décide de revenir une troisième fois avec sa femme qui saura révéler à sa famille son identité. La cupidité, dictée par la misère et soutenue par un agacement général vis-à-vis de l'attitude bizarre de l'étranger, est le seul motif qui puisse se développer plausiblement dans un laps de temps si court. Comme les motifs secondaires du crime (le désir intense de faire revenir le fils, **Ro**; l'obsession d'émigrer dans un pays plus agréable, **Ga**), il est empreint d'ironie puisque le fils est toujours en mesure de satisfaire les désirs de ses parents.

L'exécution du crime varie d'une pièce à l'autre. Il semble que toutes les ressources soient possibles à la condition que l'hôte soit tué dans son sommeil. Il se peut que la vigueur juvénile du fils pousse l'auteur à l'endormir pendant la préméditation du crime pour ne pas rendre le meurtre invraisemblable ou trop bref — exigences de la structuration dramatique. Il s'agit cependant en premier lieu d'une contrainte du sujet, car, comme les scènes de meurtre manqué le prouvent, le fils révèle son identité dès qu'éveillé, il voit que la faille entre ses parents et lui dégénère en lutte ouverte: il recherchait la paix et le bonheur familial, et non un règlement de comptes.

La Présentation (90%, 16 situations)

En définissant la notion de situation, nous avons parlé de « situation initiale ». Dans presque toutes les pièces, la situation initiale est une présentation des personnages et de leur situation, soit la classique exposition. Quel est son rapport avec le sujet? Les auteurs avaient la ressource de commencer la pièce directement par la rencontre fils—témoin, comme le fit Robins, situation suffisante à caractériser le fils, les raisons de son retour ainsi que les conditions de vie des parents. La présente situation assume donc des fonctions supplémentaires à celle d'exposition. Il y a par exemple le manque de volume du sujet qui force les auteurs à saisir

l'occasion de montrer la famille du fils peu avant son arrivée et non pas seulement par des récits de témoins. Mackenzie bat tous les records en composant quatre situations: il montre la famille avant l'arrivée du vilain, les menaces du vilain qui aggravent leur situation, une conversation entre la mère et la fiancée (bien que le fils rencontre cette dernière), puis la situation de la famille quelques minutes avant l'arrivée du fils à la maison paternelle. Le nombre de situations produites s'explique aussi par la nécessité de préparer les spectateurs à l'acte inouï qu'est le meurtre du fils en multipliant les circonstances qui prédestinent les parents à leur rôle de meurtriers. Du point de vue du traitement du sujet, la fonction principale de la présente situation réside dans la réconciliation de deux mouvements contraires du sujet. En effet, tandis qu'il repose sur l'intégrité essentielle des relations familiales, le sujet du fils assassiné se concrétise toujours par des signes de détérioration manifeste de la famille: le manque de nouvelles du fils pendant sa longue absence, l'aveuglement des parents qui ont oublié jusqu'aux traits et à la silhouette de leur fils, de désir du fils d'arriver incognito, faits sans lesquels le meurtre ne pourrait être commis qu'à la dérobadé, sans rencontre préalable. Dans la mesure où les auteurs insistent sur cette détérioration, ils détruisent l'absurdité de la méprise qui est à la base du sujet, la remplaçant par une relation de cause à effet. Si par contre, ils montrent une famille intègre dans ses relations, toute méprise est invraisemblable. La contrainte que le sujet impose dans les limites du vraisemblable est ainsi prévisible — et la lecture des pièces confirme ces prévisions: il faut imaginer un compromis entre les deux perspectives extrêmes, en montrant les défaillances des relations familiales, mais aux motifs excusables. En d'autres termes, l'édulcoration du fait central du sujet, la méprise involontaire, fait obligatoirement partie du traitement du sujet.

La Préméditation du crime (90%, 16 situations)

Le temps implicitement compris dans la suite des événements qu'est le sujet, et en particulier entre la rencontre et le meurtre, est mis à profit par l'œuvre théâtrale pour constituer le rythme dialectique qui est souvent le sien: à la violente trajectoire de l'idée du meurtre s'oppose le ralentissement des obstacles extérieurs et des objections de conscience. Ainsi ne sommes-nous pas étonnés de constater qu'une des situations fondamentales les plus fréquentes est celle de la « préméditation du crime », qui montre sinon la préparation du meurtre (ce n'est le cas que chez Camus où le meurtre est un acte de routine), du moins la germination de l'idée du crime. Comme la rencontre était le moment décisif quant à la révélation de l'identité du fils, cette situation offre un champ de possibilités où la vie du fils, le malheur ou la félicité des parents se jouent. Il est à remarquer que cette optique est celle du spectateur qui est

averti du malentendu qui règne, et non celle des acteurs de la situation. Cette constatation ne prendra toute sa signification que lorsque nous parlerons de l'influence qualitative du sujet.

Il est curieux de constater que dans la majorité des cas, c'est la mère qui pousse le père au meurtre; on arriverait à la même proportion en tenant compte des versions non dramatiques. Il est évident que cette « contrainte » n'appartient pas directement au sujet donné qui prévoit toujours les parents, sans préciser leur rôle. On peut fournir plusieurs explications à ce choix quasi-unanime. La monstruosité du crime contre nature est encore plus grande si c'est la mère qui en a l'idée; donc un désir d'intensification des effets pousse les dramaturges à conférer à la mère le rôle le plus inattendu. Mais on peut aussi se rappeler que la femme, fille d'Eve, est tentatrice par excellence. Gardienne du foyer, elle est plus disposée à trouver un remède à la grande misère de la famille qu'à respecter les impératifs moraux. Ce sont des explications de nature anthropologique qui mettent en évidence la fonction du théâtre: la mise en jeu d'une suite d'actions et de réactions humaines. La présignification d'éléments du sujet peut être mise à profit par les dramaturges, elle fait partie des ressources du sujet en marge de la combinatoire qu'il prescrit immédiatement. Ce sont des éléments tronqués — les couples femme/meurtre ou mère/meurtre — contenus dans le couple parents/meurtre du fils, prescrit par le sujet. Les possibilités cependant sont restreintes, le rôle maternel de la mère devant primer sur tous ceux qu'elle pourrait assumer, vu que le fils revient au foyer et est tué — pour le spectateur — en sa qualité de fils.

Le nombre élevé de situations produites dans le cadre de la présente situation s'explique par la possibilité de distinguer deux temps: la germination de l'idée du crime dans l'esprit d'un des meurtriers; l'incitation au meurtre. On observe ainsi trois modes de comportement possibles: le tenté par les circonstances, le tentateur (chez **Mob**, le tentateur est le « démon » qui habite le père) et le meurtrier plus ou moins malgré lui. Bien que ces comportements puissent être assumés par la même personne, du seul fait de la présence de deux personnes la décision du meurtre aboutit souvent à une épreuve de force entre les époux, au lieu d'être une décision assumée individuellement. Nous reviendrons sur cette remarque au moment de la discussion de l'influence qualitative du sujet (voir *infra*, p. 89).

La Reconnaissance (90%, 10 situations)

Dans le sujet virtuel, le sens de l'histoire du fils assassiné est complet dès que le fils est tué par ses parents. Dans le sujet traité, le meurtre ne peut pas rester sans suites sous peine d'être réduit à un acte de violence, ou, scéniquement parlant, à un « happening » où les spectateurs doivent imaginer, voire jouer eux-mêmes la réaction des meurtriers après le

meurtre. Or, celui-ci est le produit d'un malentendu. Si la reconnaissance n'était pas représentée⁹, le conflit n'existerait que virtuellement, dans l'esprit des spectateurs. Les parents doivent prendre connaissance de leur méprise afin que le drame puisse éclater dans le monde représenté. La situation de la reconnaissance est donc contrainte du sujet dans la mesure où ce sujet est traité dramatiquement. La preuve en est donnée par la confrontation avec les versions épiques du fils assassiné. La reconnaissance y est introduite comme éclaircissement à l'usage des lecteurs ou auditeurs sur l'identité de la victime; ou, si ceux-ci savent à quoi s'en tenir, la reconnaissance se résume par des formules homogènes: « ayant pris connaissance (ou conscience) de l'identité du fils », « ils comprirent qui il était ». Dans les deux cas, on passe immédiatement à la mention du châtiment que les parents s'infligent, semble-t-il, aussitôt. Dans quelques versions plus élaborées, la reconnaissance est dramatisée, seul épisode de son espèce: le témoin, survenu après le meurtre, parle, le meurtrier répond, ses paroles de désespoir ou ses mensonges sont cités textuellement.

Le nombre des situations traitées est équivalent au nombre de pièces. La reconnaissance a lieu subitement et tout aussi irréversiblement que le meurtre. Encore plus radicalement qu'à cette dernière situation fondamentale, il n'y a qu'un éclairage, qu'un point de vue possible.

La réaction des parents, comme celle des témoins qui ont révélé l'identité du fils, est prévisible. Il n'y a qu'à songer à tout ce que les spectateurs ont dû éprouver pendant la rencontre, la préméditation du crime et le meurtre lui-même, eux qui connaissaient l'identité de la victime, pour se représenter le poids émotif qui pèse sur la situation « reconnaissance ». Cette puissance émotive est indubitablement une contrainte du sujet, car, comme nous l'avons vu, c'est son système de transformations qui dicte l'exclusion des parents de la signification de l'action centrale et leur intégration subite. L'horreur les cloue sur place, ils ne peuvent pas croire à l'identité de leur victime. C'est en général le témoin qui « meuble » la situation en répétant les détails de l'arrivée du fils et en demandant à son tour des précisions. La situation force le spectateur à se complaire dans les détails de la méprise. Il s'agit d'une contrainte du sujet qui ne peut pas être transgressée impunément comme le montre *Le Malentendu*. Camus s'est permis d'aller à l'encontre des sentiments généralement éprouvés. La mère et la sœur se taisent, puis commentent la mort du fils comme un fait accompli, tandis que le domestique qui leur a tendu le passeport ne se départ pas de son mutisme. Elles n'éprouvent apparemment aucun choc,

⁹ Le pourcentage de 90% s'explique par le fait que la reconnaissance n'a que le statut de formante chez Du; elle sert à amener l'acte de rachat du joueur criminel; il s'élance dans les flammes pour sauver son fils. Ducange subordonne le sujet du fils assassiné à celui de l'esclavage du vice.

ni la moindre émotion. L'intégration des personnages au conflit a eu lieu, mais du même coup le conflit se désagrége et par ricochet le monde dramatique échafaudé jusqu'à ce moment s'écroule. L'intérêt se déplace automatiquement sur l'auteur et ses intentions. Camus ne tarde du reste pas à les exprimer par les paroles que ses meurtrières échangent, véritable dissertation dialoguée sur la liberté humaine. La non-observation de la logique du sujet va dans ce cas à l'encontre des exigences du genre dramatique.

L'Attitude après la reconnaissance (70%, 9 situations)

Les suites de la reconnaissance chez les meurtriers constituent également une contrainte du sujet au niveau des situations fondamentales, mais cette contrainte n'a été effective que dans le 70% des pièces. Si trois auteurs ont trouvé superflu de représenter ces suites, c'est que le vide montre peut-être mieux le caractère absurde et irrémédiable du meurtre. Ainsi Gravely passe directement à un épilogue bref qui laisse entrevoir la reprise de la vie normale des parents; chez les deux autres auteurs (**RB** et **Ro**), l'arrêt brusque de l'histoire au moment où l'un des parents prend connaissance de l'identité de la victime souligne le sens brutal du meurtre (chez **RB**, le spectateur en apprend le sens en même temps que les parents) et semble par avance démontrer l'inanité de tous les efforts de compensation d'un tel crime. Camus et les auteurs les plus anciens ont préféré faire ressortir en une situation adéquate le côté humain et non plus seulement familial de l'histoire: la confrontation de l'homme avec la force obscure qui dirige ses actes et limite sa volonté. Le sujet implique par son insistance sur les relations familiales que les parents n'auraient pas tué leur fils s'ils l'avaient reconnu¹⁰. S'ils l'ont fait, c'est que quelque chose d'incompréhensible s'est passé. Le sujet pousse à la recherche du sens de cette « chose incompréhensible », une recherche toutefois perturbée par la douleur de perdre le fils et d'en être la cause.

Alors que la reconnaissance de l'identité de la victime ne donne lieu qu'à une seule sorte de situation, l'attitude des meurtriers ou meurtriers intentionnels après la reconnaissance varie dès qu'ils se remettent peu à peu de leur choc. Les réactions vont du calme des meurtriers en prison (tout juste plausible grâce au laps de temps que le passage en prison a nécessité) aux actions de grâce en passant par la repentance et l'expiation. Il est évident que cette gamme de comportements va de pair avec le sens que les auteurs entendent donner au crime et que ce sens est mis en évidence. Cependant, les adaptateurs, qui ont souvent repris en bloc de leurs modèles la psychologie des meurtriers, n'ont eu qu'à modifier quel-

¹⁰ Camus fait dire à Martha le contraire (Ca, p. 168), ajoutant, semble-t-il, une absurdité de plus au monde absurde qu'il tenait à représenter.

ques paroles, prononcées en général par le témoin pour conférer un autre sens au crime par méprise. Ainsi, pour Lillo, il constitue un avertissement solennel valable pour toute tentative de meurtre; pour Mackenzie, la punition du manque de foi; et si chez Brömel, le meurtre n'a finalement pas eu lieu, c'est que la Providence vient en aide aux désespérés. Ducange en fait aussi un acte punitif, mais de la passion du jeu. Une telle variété d'interprétation tient-elle du sujet? On peut l'affirmer, en ce sens que l'absurdité, caractère principal de la méprise, crée un vide que les auteurs s'efforcent de combler par une croyance plus ou moins instinctive: sens de la justice (**Li**), tabous religieux (**Br**, **Ma**, **ZW**). Même l'interprétation complémentaire à celle de l'absurdité que Camus a osé montrer dans toute son ampleur fait penser à une «croyance» existentialiste: la naissance de l'amour provoquerait la perte de la liberté¹¹.

Alors qu'on se serait attendu à une mise en évidence générale du «trop tard», on trouve une seule fois l'expression de ce sentiment (**Gr**). Les auteurs n'ont pas voulu rendre encore plus flagrant le coup de pouce qu'ils ont donné au hasard en faisant venir les témoins une minute après le crime, ce à quoi les contraignait le sujet — en une contrainte qui hypothèque lourdement la validité des interprétations du crime, quelles qu'elles soient.

Remarques sur la fréquence des situations fondamentales

Les situations fondamentales examinées jusqu'à présent sont celles que le sujet exige dès qu'il est traité complètement¹². Leur nombre restreint est remarquable et explique sa fortune dans les genres courts et à caractère dramatique comme le fait divers ou la ballade. Les autres situations fondamentales sont nées des lacunes temporelles du sujet. Juste après la décision de commettre le meurtre, il peut survenir une visite imprévue; les témoins de l'arrivée du fils peuvent tarder à rendre visite aux parents;

¹¹ L'amour représente généralement, dans la tradition chrétienne, un acte de liberté. C'est seulement en ce sens que le texte de Camus (II,1) prend une signification plausible: le meurtre de son fils a réveillé l'amour que la mère lui portait; la mort-châtiment qui l'anéantit n'est que la conséquence logique de la perte de sa liberté ou plutôt la seule liberté qui lui reste une fois qu'elle n'a plus la liberté d'aimer son fils. Il est intéressant de constater que le désir d'évasion que la sœur aurait la force de satisfaire malgré le crime commis s'évanouit dès que sa mère partage l'amour qu'elle lui porte avec le fils rentré au foyer. Il semble — aucun des commentateurs du *Malentendu* n'a émis cette hypothèse — que Camus veuille par là montrer que l'amour est une réalité qui éclipe toutes les autres (l'amour d'une mère pour son fils, l'amour d'une fille pour sa mère).

¹² Comme nous l'avons vu, la contrainte à l'origine de la situation fondamentale de la présentation est d'un autre ordre, vu que c'est principalement le manque de volume du sujet qui explique le nombre de situations produites dans son cadre.

ceux-ci envisagent le bénéfice de leur crime; entre l'arrivée du fils au pays natal et sa visite à sa famille, il a le temps de passer chez un ami ou chez sa fiancée ou de les rencontrer par hasard. Comme ces témoins ne sont pas toujours nécessaires à la scène de reconnaissance (l'ami ne réapparaît plus, **Ro**; le fils se découvre avant l'arrivée de la fiancée, **Br**), il faut admettre que cette ressource du sujet sert avant tout à étoffer son traitement. Les situations-ressources du sujet comportent-elles encore certaines limites dictées par le sujet? L'auteur est-il complètement libre de remplir ces lacunes temporelles comme il l'entend? C'est ce qu'il faut examiner maintenant, examen important quant à l'influence qualitative du sujet.

L'Epilogue (50%, 7 situations)

Aucun auteur n'a montré l'enterrement du fils, ou, dans le cas où les parents ne se sont pas fait justice eux-mêmes, le procès: l'enterrement ne susciterait que de la commisération, le procès, un intérêt tout au plus juridique dans la mesure où les événements manifestement dépourvus de complexité, ont déjà été représentés. Les conflits qu'ils ont engendrés peuvent-ils continuer à alimenter le drame? Les situations produites montrent que le seul conflit possible après la reconnaissance est la confrontation de deux amours exacerbés, l'un paternel et maternel, par le meurtre volontaire-involontaire de l'objet aimé, l'autre, conjugal, par la pure douleur devant la perte irrémédiable. Cette confrontation correspond à la présence de la fiancée-témoin à la situation de la reconnaissance et en constitue une prolongation. Epouse et fiancée représentent la nouvelle ou future famille du fils, ce qui leur donne des droits sur les parents. Leur douleur est cependant encore trop fraîche pour qu'elles remplissent ce rôle de justicier. Il fallait toute l'aridité des théories aberrantes de Martha (**Ca**) et toute sa dureté de cœur pour conférer à cette prolongation de la reconnaissance la durée d'une situation.

Le sujet admet une grande variété de commentaires finaux. Le sens du crime est mis en évidence par la représentation de quelques conséquences immédiates, qui vont de la demande en mariage (tout est bien qui finit bien, **Br**) au refus d'aide à la veuve éplorée (le meurtre du fils par sa famille est dans l'ordre du monde, ordre qu'il faut accepter à la manière d'une pierre, **Ca**). Du point de vue de l'efficacité, tout commentaire apparaît superflu, voire néfaste. La méprise fatale que trois situations fondamentales ont rendue inéluctable reste à l'état d'événement brut: dès qu'elle s'est produite, les personnages ne peuvent plus qu'en subir les effets. La motivation des commentaires donnés par les auteurs exige des longueurs propres à la pièce à thèses ou au mélodrame (**Ca**, **Du**).

Les Contretemps (40%, 5 situations)

L'issue de cette situation fondamentale est imposée par le sujet: toutes les interruptions lors de la préméditation du crime ne parviennent pas à changer le cours des événements. Elles peuvent venir du fils: mû par des prémonitions, il quitte son lit pour retrouver la famille (**RB**); sa loquacité, après qu'on a servi de la vodka, pourrait conduire à des épanchements (**Ro**). Elles peuvent aussi venir des parents: la sœur veut entendre parler du pays dont elle rêve et qui est celui qu'habite le fils (**Ca**); la mère résiste courageusement aux injonctions de meurtre données par son mari (**AD**). Le hasard peut s'en mêler, avec l'aide de l'auteur: un ami vient offrir son aide matérielle et sentimentale (**RB**). Toutes ces interruptions — sauf l'attitude de la mère (**AD**) qui ne fait que ressortir la noirceur du père — ont ceci de commun qu'elles baignent dans l'ironie.

Cette ironie est-elle tragique? Nous ne voulons pas débattre ici cette question, qui fait partie de l'influence qualitative du sujet (voir *infra*, p. 99). Bornons-nous à noter qu'elle est fondée sur le fait que le fils ne donne qu'à moitié: sa «demi-générosité», qui consiste à donner une «avance» aux parents sur les dons qu'il leur fera, attise encore les désirs des parents, prêts à les satisfaire par le meurtre. Les cas les plus frappants sont les suivants: au lieu de se présenter lui-même, il annonce son retour, et cette nouvelle confirme la mère dans ses intentions criminelles, étant donné qu'elle vient de prendre la décision de hâter ce retour en dépouillant son hôte (**Ro**); de même, la description favorable que le fils fait du pays, avant-goût de son offre de l'emmener, décide la sœur à exécuter son projet (**Ca**). L'ironie souligne la petitesse du fils et l'impatience des parents.

L'Arrivée du fils (40%, 4 situations)

L'arrivée du fils permet de le présenter. La faible fréquence de cette situation indique qu'elle n'est qu'une occasion secondaire de le faire. La plupart des auteurs ont jugé la rencontre avec les parents suffisante à dévoiler le caractère et les raisons d'agir du fils. Cependant, en tant que situation fondamentale — c'est-à-dire dans l'économie du sujet — elle ne fait pas double emploi avec la rencontre. Elle montre le fils au sommet de son bonheur, en mesure de jouer au bienfaiteur ou tout au moins de combler le vide qu'il avait laissé à son foyer. Elle met ainsi en évidence la pureté des intentions du fils: lorsqu'il ne songe pas principalement à remettre sa fortune à ses parents, il revient demander pardon de fautes commises avant son départ (**Gr**) ou croit pouvoir retrouver sa vraie identité (**Ca**). Ainsi le sujet met en relief le contraste entre la cupidité des parents née du désespoir et la magnanimité du fils, entre leur vice et sa vertu. La méprise prend d'avance et en plus de son caractère absurde une coloration sentimentale.

La Rencontre fils—témoin (40%, 7 situations)

Seuls Lillo et ses adaptateurs ont représenté l'entrevue du fils avec une personne de son milieu natal, sa fiancée, un domestique, un ami, avant la rencontre avec les parents. Robins montre également une telle rencontre, mais ce n'est que sa conclusion qui l'intéresse: l'incognito est la condition d'un pari, proposé au hasard de la conversation (situation fondamentale « arrivée du fils »). Chez Camus, le fils revient à l'auberge où il s'est déjà présenté (deuxième arrivée), sa femme l'a suivi et veut l'accompagner, occasion de les présenter tous les deux (situation fondamentale « présentation des personnages »). Ni l'ami (Ro), ni l'épouse (Ca) ne seront nécessaires à la situation de la reconnaissance.

La présente situation offre d'intéressantes ressources. Elle préfigure la rencontre fils—parents tout en lui donnant une issue positive. Le fils arrive également incognito chez la fiancée, sûr qu'on le reconnaîtra sans qu'il ait besoin de se nommer. Touché par la constance de sa fiancée, qu'il met à l'épreuve dès qu'il remarque qu'on a oublié ses traits, ou mû par l'affection du domestique, il se découvre. La situation permet de mettre l'accent sur l'altération de sa physiognomie et de motiver de façon naturelle l'incognito de la rencontre fils—parents: le fils est prêt à répéter le petit jeu innocent que son apparence étrange vient de susciter, que ce soit pour affiner son plaisir de rentrer au foyer ou pour permettre à la fiancée d'assister à l'instant de la révélation.

La faible fréquence de cette situation est peut-être due à ce que les auteurs ont appréhendé le revers de ses ressources. La faute des parents est excusable d'avance, vu qu'il est même possible à une fiancée jeune, aimante et non accaparée par des soucis matériels de ne pas reconnaître le fils. Désavantage tout aussi important, la joie qui domine la fin de cette première rencontre, l'attendrissement du retour éveillent chez le spectateur l'attente d'un plus grand bonheur, d'un plus grand attendrissement. Cette attente est accordée par la présente situation à une tonalité qui est à l'opposé de celle de l'ironie et de l'absurdité de la méprise à venir. Elle augmente le caractère sensationnel du crime.

Divers (30%, 7 situations)

Plus de la moitié des situations classées à défaut de mieux sous la rubrique « Divers » concerne la fiancée, sa constance et son amour pour le fils. La triste vérité du sujet, les défaillances de l'amour paternel et surtout maternel, est ainsi compensée par la création d'une figure idéale mue par un amour sans taches. De même, la culpabilité du vilain, ses mensonges odieux destinés à faire tomber la fiancée dans un piège, est très claire. Les autres situations sont des adjonctions destinées à donner la chair de poule: l'arbre derrière lequel le fils se cache pour se soustraire aux attaques monstrueuses du père abrite la dépouille mortelle de l'oncle,

première victime du meurtrier (**Mi**); le père apporte des provisions et de l'argent à un moment aussi inattendu de sa famille que des spectateurs, et sa tendre et fidèle femme découvre des traces de sang qui prouvent au spectateur que le père a tué le voyageur qui l'avait engagé comme guide (**Du**); l'arrivée du fourbe présage une série de méfaits encore plus horribles que les précédents.

Il semble donc que les possibilités d'extension qui sont en marge de la logique du sujet sans le dénaturer ne peuvent que concerner les réactions sentimentales des personnes innocentes du meurtre comme elles peuvent introduire des « vilains » qui prennent en charge la responsabilité principale du meurtre. L'extension des données du sujet vire facilement au contraste entre l'innocence et la noirceur d'âme.

L'Echange de nouvelles (30%, 4 situations)

Cette ressource du sujet a été peu prise en considération pour une raison évidente: le dynamisme dramatique ne supporte pas de longue pause évocatrice. Toutes les nouvelles que le fils pourrait donner n'ajouteraient ni ne changeraient quoi que ce soit à sa négligence vis-à-vis des parents qu'il a laissés sans nouvelles pendant des années, à son retour subit et à son désir de les rencontrer en mettant à profit la situation d'étranger qu'il s'est acquise volontairement. Ces faits sont communiqués aussi rapidement que possible. La méprise, événement central, est douée d'une force qu'on ne saurait qualifier autrement que de dramatique. Même les conteurs ont su résister à la tentation d'imaginer les aventures merveilleuses et bigarrées du fils en pays lointain. Le meurtre des parents exige un traitement qui dans son ensemble est aussi bref que lui; il serait menacé de perte de substance s'il venait après de longs récits de voyage et d'aventures. Seul Werner s'est servi de cette ressource du sujet pour faire du meurtre à venir un dernier maillon d'une chaîne de calamités découlant de la malédiction: fils et parents se font le récit des années passées sous le même joug. Il réussit à dramatiser ces récits en faisant coïncider la marche passée de la malédiction avec celle de son activité suprême, la préparation du meurtre du fils.

L'Attitude des meurtriers après le crime (30%, 3 situations)

L'attitude des meurtriers après le crime et avant la révélation de l'identité de leur victime est une situation de même fréquence que la précédente. Les raisons en sont les mêmes: le traitement du sujet ne supporte pas d'interruptions. Une fois le meurtre accompli, il est temps que les meurtriers soient intégrés au conflit du monde dans lequel ils vivent. Si deux auteurs sur trois s'attardent à montrer la joie des meurtriers d'avoir réussi à s'approprier une fortune qui leur permet d'échapper, croient-ils, à leur sort, c'est peut-être pour rappeler la joie

du fils à rentrer au foyer et par là accentuer l'ironie de leurs situations. C'est une ironie qui existe dans la conscience des spectateurs — parents et fils sont condamnés par le sujet à la passivité.

Répercussions de la rencontre fils—parents (20%, 5 situations)

Le sujet offre la possibilité de ménager un moment de répit après la rencontre, au moment où le fils se retire et où les parents restent livrés à leur sort. Seuls l'ont saisie les auteurs qui n'ont pas présenté le fils à son arrivée ou en conversation avec un témoin (**Moa, Mob, ZW**). Les formes que le moment de répit a prises montrent l'emprise du dynamisme du sujet: cette situation est remplie de signes anticipatoires du meurtre et met en évidence l'un de ses mobiles. La petite sœur renverse par hasard le contenu des poches de l'hôte, la richesse du fils va inciter le père au crime; le fils a des difficultés à s'endormir, l'issue négative de la rencontre le remplit d'anxiété; la fiancée est remplie d'inquiétudes, elle aussi ne peut s'endormir.

La discussion des contraintes et des ressources « situationnelles » du sujet permet de lever un coin du voile qui recouvre l'influence du sujet donné dans une œuvre dramatique. Nous avons pu constater que l'explicitation des données qu'il impose à l'auteur va souvent dans le même sens que l'application des règles de l'art dramatique. Le passage du sujet donné au sujet traité se dessine comme une recherche de signification; de son côté, l'œuvre théâtrale communique aux spectateurs un modèle de comportement humain qui, pour être appréhendé, doit être doté d'une cohérence interne. Il est naturel que les moyens de la mise en jeu de cette cohérence interne soient aussi ceux du traitement du sujet. Contrairement à ce que certaines métaphores sur le travail de la « forme » nous font croire, au niveau « situationnel », les contraintes du sujet ne sont pas contrecarrées par les exigences de la structure dramatique. C'est du moins le cas du sujet du fils assassiné, qui comme nous l'avons vu (p. 64 s.), présente un caractère nettement dramatique.

Le commentaire qui précède a permis d'établir que le sujet ne fournit pas seulement la substance principale des situations. Il est générateur de leur durée, que les propriétés des événements du sujet limitent. Nous avons vu combien la plupart des comportements des personnages, les motifs de ces comportements étaient dictés par la logique du sujet. Nous avons même constaté que l'incidence morale des événements (p. 61) comme la pluralité de leur signification (p. 65) étaient imposées par le sujet.

D'autres contraintes concernent de façon plus précise le sujet du fils assassiné. Nous avons observé qu'il force à la concentration (p. 57) tout en poussant à l'édulcoration des événements centraux (p. 61 et 63). Les personnages étaient souvent condamnés à la passivité et ce n'est qu'à la scène de reconnaissance qu'ils sont confrontés avec le conflit principal,

au moment où ils sont « anéantis » — l'un mort, les autres au seuil de la folie. L'instabilité temporelle et l'ironie marquent toutes les situations dès la rencontre.

Les auteurs sont-ils plus libres dans le montage des situations que leur sujet leur fournit? C'est ce que nous allons examiner en commentant les tableaux des pages 49 à 50.

b. Le Montage des phases

Rappel: Abréviations des phases du sujet

A : Présentation des personnages et/ou de leur situation

B : L'arrivée du fils, avec ou sans la rencontre d'un témoin

C : La rencontre avec les parents et ses répercussions immédiates

D : Le meurtre (préméditation, contretemps, attitude après le meurtre)

E : La reconnaissance et ses suites

F : Epilogue

Les quelques divergences dans les séquences des phases A, B et C proviennent de la permutabilité de la présentation des parents (avant le meurtre, après une première ou deuxième rencontre) et de la possibilité qui existe d'insérer facilement avant la phase D des situations qui sont en dehors de la logique du sujet. La présence de trois relations A—D (p. 49) semble inclure la possibilité d'escamoter la rencontre, mais ce n'est qu'un trompe-l'œil. Il s'agit dans un cas d'un doublet de la préméditation du meurtre, le début d'une phase D' qu'on peut qualifier de fausse piste (**Du**); dans un autre cas, l'auteur s'est permis de présenter la situation de la famille après la rencontre, si bien que la relation A—D (envie de la fortune du fils) coexiste avec la relation C—D (fin de l'activité du fils) (**Ro**). Le dernier cas représente la réalisation d'une menace du vilain proférée pendant la phase A et constitue également une relation supplémentaire. Les relations A—D représentent donc des possibilités d'extension du sujet. Il est à noter qu'un étirement du sujet est très difficile sitôt qu'existe une formante C—D: il n'y a plus de retour possible à l'innocence de la première rencontre.

Ainsi, l'ordre des phases du sujet du fils assassiné est obligatoirement C—D—E—F. La phase F étant par définition toujours placée à la fin, cet ordre est celui des éléments du sujet virtuel, imposé par sa logique. La logique ne garantit toutefois pas une motivation plausible. La reconnaissance peut logiquement avoir lieu pendant ou juste après la rencontre. Qu'une tentative de meurtre ou même un meurtre doivent s'insérer entre la rencontre et la reconnaissance n'est plausible que par la simple contiguïté des événements sur scène (voir *infra*, p. 83). Aussi n'est-il pas étonnant que la relation D—E soit celle à laquelle les auteurs aient apporté le plus de soin.

Commençons donc par considérer de plus près les douze formantes D—E (tableau de la page 50). Les auteurs ont tiré la leçon la plus simple que la place arbitraire de la reconnaissance dans la suite des événements du sujet imposait: ils ont mis en œuvre une coïncidence: les témoins (fiancée, domestique, ami), des gendarmes arrivent subitement, alors qu'ils auraient tous pu venir quelques minutes ou quelques heures plus tôt (la durée exacte n'a pas d'importance sur scène). La liste des formantes montre qu'il y avait deux moyens de camoufler l'instabilité temporelle du sujet: l'utilisation du passeport et la mise en évidence de la fin du meurtre. Le passeport est une pièce d'identité que les parents n'auraient en effet pas pu obtenir sinon par vol ou par meurtre, dans la mesure où ils ne sont pas aubergistes; c'est le cas chez **Ro**, où le dynamisme du passage de la phase du meurtre à celle de la reconnaissance repose sur le contraste entre la joie insouciante des parents à l'idée de pouvoir faire revenir leur fils et la vérité connue des spectateurs qu'ils détiennent avec le passeport en mains. Chez Camus, la présence d'un domestique bizarre détruit cet avantage du passeport: on se rappelle que c'est lui qui a ramassé le passeport sans mot dire, lorsqu'il était tombé des poches du fils endormi au moment où les femmes le portaient à la rivière, et on se demande les raisons de son « mutisme » d'alors et de maintenant. L'autre moyen, la mise en évidence de la fin du meurtre, est possible dans les phases comprenant une situation « attitude des meurtriers après le crime ». Ainsi chez **Moa**, où une telle situation existe, le père et la mère vont enterrer le cadavre de la victime. L'arrivée inévitable du témoin n'éveille plus automatiquement l'idée que l'auteur a eu beau jeu de le faire venir « trop tard ». Grâce à une telle formante, la juxtaposition des événements que les conventions dramatiques facilitent devient lourde de durée. L'absence de formante chez **ZW** équivaut également à une juxtaposition des événements. Due exclusivement au sujet, cette juxtaposition détruit tout laps de temps; c'est le meurtre lui-même qui est cause de la reconnaissance. Ce n'est possible que parce que le meurtre rétablit chez **ZW** le contact perturbé avec l'au-delà: la malédiction s'accomplit dès que le père tue le fils.

Une autre contrainte du sujet se fait jour. Dès que les auteurs cherchent à relier les situations de la reconnaissance avec celles du meurtre, ils créent une attente d'un événement encore plus sensationnel que le meurtre. Or, le sujet n'en tient plus en réserve; c'est la structure dramatique qui exige la continuation du jeu, les personnages devant prendre conscience de la méprise (voir *supra*, p. 63). Le meurtre n'est donc pas le point culminant de la structure dramatique. Il y a rupture entre événements et personnages dès que le sujet du fils assassiné est traité dramatiquement.

Les deux pièces (**RB**, **Gr**) dans lesquelles le fils est un simple visiteur pour les parents comme pour les spectateurs ont la même formante: le meurtre commis, personnages et spectateurs se demandent quel nouvel

événement survient avec la venue de deux villageois ou la présence subite de la mère, étrangère au meurtre. Là aussi, l'auteur crée une attente qu'il sera difficile de combler, sinon par des événements encore plus sensationnels que le meurtre.

Quant aux formantes qui servent à empêcher le meurtre, il n'étonne pas qu'elles constituent une série de coïncidences, de préférence des phénomènes naturels dont personne ne réclame l'explication (**Du**). Elles mettent également en évidence l'instabilité temporelle du sujet lorsqu'il s'agit du retour de la mère (qui a reconnu son fils en l'absence du père) avant l'assassinat (**Mi**).

Les formantes C—D sont particulièrement intéressantes car ce sont les relations que l'auteur a introduites pour motiver le passage obligatoire de la rencontre à l'intention de meurtre. Le tableau de la page 55 montre que la préméditation du fils est la seule situation qui contienne exclusivement les parents dans toutes les pièces du corpus. La contrainte du sujet est insurmontable: les auteurs doivent se débarrasser du fils. Les formantes sont de deux sortes: le fils met fin d'une manière ou d'une autre à la rencontre; un geste, une décision préparent immédiatement le meurtre. La première sorte met en évidence la culpabilité du fils: il se résigne à n'être pas reconnu. Les auteurs ont-ils voulu lui rendre son innocence en lui faisant faire un geste positif? Dans ce cas, le sujet voue de telles recherches à l'échec, comme il était néfaste aux recherches de motivation du passage D—E (voir *supra*, p. 72): les gestes ou les décisions du fils ne font qu'accentuer sa défection. Le fils remet une cassette à la mère pour des motifs de sécurité, dit-il (**Li**, **Br**, **Ma**). N'est-ce pas pour avoir plutôt le plaisir d'être généreux malgré le résultat négatif de la rencontre, sans avoir le courage de redresser ce résultat en révélant son nom? Notons que cette défection est ironique — comme le départ du fils pour acheter de la vodka (**Ro**) —, en ce sens que sa demi-générosité sera l'occasion de chute pour les parents (voir *supra*, p. 67).

L'incognito apparaît comme formante B—C¹³. Les raisons qui poussent le fils à taire son identité (curiosité, jeu, désir de jouir plus longuement des sensations du retour) ne doivent pas éclipser son désir d'être réintégré au milieu familial. Or, c'est ce désir qui rend le meurtre par méprise si bouleversant. C'est pourquoi l'incognito, et avec lui le soupçon de culpabilité qui pèse sur le fils, ne peut qu'assumer la fonction d'une formante, et non constituer une situation.

Cette dernière remarque nous amène au seuil de la répartition et du volume des situations. Notre analyse des formantes permet d'affirmer en réponse à la question posée plus haut que les auteurs ne peuvent enchaîner à leur guise les phases du sujet. Quels que soient les détails dont ils se

¹³ Seul Robins a conféré à l'incognito plus d'importance en en faisant la condition d'un pari, né d'une remarque naïve du fils.

servent, certains « traits » du sujet marquent cet enchaînement: la rupture entre événements et personnages, l'ironie, les coïncidences dues à son instabilité temporelle.

c. La Répartition des situations dans l'espace dramatique

La notion de situation se révèle fort utile à l'étude de la répartition des accents d'importance; ses limites étant fixées par la signification globale, telle qu'elle est appréhendée par le spectateur assistant à la représentation de la pièce, elle est indépendante de la façon des personnages. C'est pourquoi nous n'avons pas calculé le nombre de mots ou de vers consacrés à tel personnage ou à tel événement, ni tenu compte du nombre de scènes ou d'actes, mais compté le nombre de situations par phase de l'histoire du fils assassiné et par personnages (Tableaux 1-5, p. 52-56).

Par répartition des situations dans l'espace dramatique, nous n'entendons pas la facture détaillée des relations spatio-temporelles de l'œuvre individuelle, mais du poids tout matériel que peuvent acquérir événements et personnages dans les transformations du sujet. Cette distribution élémentaire des accents d'importance représente une première et importante manière de « structurer » le monde dramatique. La superficialité de cette « structure »¹⁴ peut rebuter le critique littéraire, c'est pourtant celle qui conditionne immédiatement les sentiments et la compréhension du spectateur, en rythmant la durée de ses perceptions¹⁵. Rappelons-nous aussi les remarques d'Olson (226) et de Souriau (209), citées à la note 12 du premier chapitre, sur la liberté de l'auteur de ne pas représenter tel ou tel aspect de son œuvre qui serait nuisible à la valeur de la pièce parce que donnant lieu à des effets risibles, invraisemblables ou mélodramatiques. Une autre étude (Weinrich, *Tragische und komische Elemente in Racines Andromaque*, 131) montre les efforts de Racine pour éviter les effets comiques que suscite la répétition dans le schéma: A aime B qui aime C qui aime ... La disposition des éléments de l'action peut en elle-même prendre une qualité dramatique précise à laquelle le sujet n'est peut-être pas étranger. C'est ce que nous voulons éclaircir.

Dans l'ensemble, c'est-à-dire selon les résultats moyens, les phases du sujet sont équilibrées. La rencontre et le meurtre sont d'égale importance,

¹⁴ Le terme de structure est mis entre guillemets, étant donné qu'il a ici le sens courant de couche de signification autonome (comme l'entendent Scherer, 238, ou Irena Slawinska, 136) et non de processus de structuration comme dans le reste de la présente étude.

¹⁵ Voir Souriau, 209, p. 19: « C'est à la fois la puissance et la faiblesse, le côté magnifique et méprisable du théâtre, cette naïveté, cette candeur dans la restitution et la présentation du réel (toujours, bien entendu, dans les limites de la petite boîte où l'univers de l'œuvre et l'univers de la présence concrète coïncident). »

la conclusion donnée aux événements principaux est à peine plus longue que leur préparation. Les phases événementielles ne dépassent qu'avec peine la moitié de l'espace dramatique. L'exposition et l'épilogue, pour donner aux phases A—B et E—F leur nom classique en constituent en effet le 47% dès qu'on leur ajoute les situations classées sous la rubrique « Divers ». Seuls **Ro** et **RB** ont su conférer aux phases événementielles plus de trois quarts de l'espace de leurs pièces.

Au niveau des personnages, le déséquilibre est général: le nombre de situations où apparaissent les parents meurtriers seuls est trois fois plus élevé que celui des situations avec le fils seul ou avec témoin. Certains auteurs ont agrandi cet écart jusqu'à dix pour un (Tableau 5, p. 56). Aucune œuvre ne réussit à le réduire. Comme les œuvres qui ne révèlent pas au spectateur l'identité du fils le montrent (elles n'ont aucune situation mettant en scène le fils sans les parents, son identité serait immédiatement apparente), le traitement du sujet du fils assassiné tend vers une mise en évidence du sort des parents, alors que les éléments nécessaires à l'identité du sujet concernent autant le fils que les parents: c'est son retour qui donne l'impulsion centrale à l'histoire, comme c'est sa décision de rester incognito qui permet le crime. Nous retrouvons la rupture fondamentale entre événements et personnages déjà signalée plus haut (p. 72).

Lillo et ses imitateurs, surtout Mackenzie, et Gravelly ont élargi les phases A et B, croyant ainsi mieux motiver et excuser le crime par méprise; Brömel et Mackenzie ont peint excessivement la misère des parents (vilain, enfant, fiancée la documentent à l'envi), Gravelly dépeint chez les parents une conscience calviniste de leur damnation. Lillo occupe une place à part en présentant le fils sans la fiancée en une scène que ses imitateurs ont supprimée; il a ainsi amélioré l'équilibre entre l'histoire du fils et celle des parents.

En ce qui concerne les phases conclusives (E—F) de l'histoire du fils assassiné, ce sont surtout la première version de Moritz et les pièces de Camus et de Gravelly qui dépassent la commune mesure (37,5%, 33% et 28% respectivement). Camus et Gravelly donnent autant d'importance à l'épilogue qu'au meurtre, ayant besoin de situations terminales pour mettre en valeur le sens d'incident qu'ils entendent conférer au crime par méprise. Pour Gravelly, il s'agit d'un incident dans la vie particulière de Ned qui a tout au plus détruit toute parcelle d'espoir, tandis que l'incident camusien doit représenter dans l'esprit de son auteur un cas exemplaire de l'absurdité de la vie humaine. Dans ces deux pièces, comme dans celle de Werner (E—F: 30%) qui ajoute à la reconnaissance le pardon du fils agonisant et la fin de la malédiction, on ne saurait cependant parler de déséquilibre. Le fils mort, ce sont en quelque sorte les parents qui sont dépositaires de son sort. Moritz (première version) vient même sur scène remplir le vœu du père de rejouer l'événement

fatal. Le prix dramaturgique de ce jeu est élevé: il coûte la révélation de son caractère fictif¹⁶.

C'est de nouveau Moritz qui réussit à accorder, dans sa deuxième version, le plus grand espace à la rencontre (50%, en moyenne: 25%), bien que la rencontre fils—parents ne soit représentée que sous la forme d'une conversation affectueuse entre le fils et la petite sœur née après son départ; pendant la durée de la pièce, le père et le fils se rencontrent un instant seulement. Moritz a préféré renoncer au suspense de la question « vont-ils ou ne vont-ils pas se reconnaître » pour mieux éclairer les motifs et surtout le bonheur du fils. La tension dramatique existe grâce à l'encadrement de la situation « sentiments du fils rentré à la maison » par la « découverte de la fortune de l'étranger » qui ranime le « démon » du père et surtout par la simultanéité de la représentation des sentiments du fils et de l'activité angoissante des parents au jardin, après la découverte de sa fortune. Un auteur peut donc « dématérialiser » l'événement, ici la rencontre, par un montage adéquat, sans déroger à l'ordre obligatoire des phases du sujet: en montrant les causes et les effets et en passant sous silence ou presque le cœur des événements¹⁷. Cette technique est également possible à la phase du meurtre. Témoin en est Brooke qui a réussi à lui consacrer 64% de l'espace de son œuvre. Il a su étirer la durée créée par le sujet entre la rencontre et le meurtre: le père échoue à la première tentative de meurtre, il va reprendre courage au café tandis que ses deux complices et instigatrices attendent son retour. Après les deux contretemps, elles trouvent le temps long — le spectateur aussi, qui ne connaît pas l'identité du fils. Elles exécutent elles-mêmes

¹⁶ Chez Eckehard Catholy (*Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, 33, p. 108 s.) la reprise n'est pas considérée comme une technique permettant de mettre en évidence le sens profond des événements, mais comme l'expression du désir de son auteur de faire renaître son existence sous une forme plus pure et plus heureuse: « [Wir] haben bereits hier die spezifisch Moritz'sche Form der Sehnsucht nach Palingenesie deutlich vor Augen: Es ist die Sehnsucht nach Auslöschung der mit Not, Verzweiflung und sozialer Unterdrückung beladenen Existenz und glücklicher Gestalt — in dieser Welt. » Il se peut que Moritz se soit identifié à Blunt dont il partage la labilité pour s'arroger dans son œuvre ce qui lui était refusé dans la vie, un nouveau début. Il n'empêche que toute la fin de la reprise met en évidence non pas tant le bonheur de Blunt qui n'arrive pas à oublier sa tentative de meurtre que justement le hasard du meurtre et du non-meurtre ou de la culpabilité et de la non-culpabilité. De même, nous ne pouvons accepter l'interprétation de Ulrich Thiernard dans le cadre de son étude du drame fataliste (*Schicksalstragödie als Schauerliteratur*, 219): il considère la première partie comme un mauvais rêve de Blunt.

¹⁷ Werner a également concentré l'intérêt de l'histoire du fils assassiné sur la rencontre (40% de l'espace de *Der Vierundzwanzigste Februar*). Il a su d'autre part intégrer le sort de l'intrus à l'histoire des parents en les plaçant tous deux sous le signe de la malédiction.

la besogne et attendent ensuite le retour du père, dans une autre atmosphère. La durée extraordinairement longue confère au crime une signification qui dépasse la somme des motifs extérieurs, la pauvreté et le désir ardent de vivre à la ville. Le spectateur est ainsi préparé à l'horrible révélation finale et le meurtre lui-même, qui se passe d'ailleurs dans la chambre d'hôte, hors de sa vue, perd de son poids matériel, sans que sa signification diminue.

Nous avons choisi des exemples extrêmes de la répartition des situations du sujet, là où il semble que se soit exprimée la « liberté » de l'auteur. Or, la discussion des exemples a montré que les manifestations de la liberté de l'auteur tendaient à remédier au manque de volume intrinsèque qui caractérise les phases événementielles du sujet, soit en étirant les phases d'introduction ou de conclusion, soit en en renonçant à représenter le cœur de l'événement pour mieux en montrer les causes et les effets. Il s'agit donc en fait d'une contrainte négative du sujet en ce sens qu'elle oblige les auteurs à effectuer des extensions ou à mettre des accents d'importance là où précisément il se dérobe. Il est évident que cette contrainte « négative », plus peut-être que toutes les autres contraintes obligatoires dans le cadre des situations fondamentales, peut constituer une pierre d'achoppement, mais aussi un tremplin pour les auteurs. Ainsi l'analyse du niveau situationnel débouche sur l'analyse qualitative de l'influence du sujet. Nous allons y procéder en examinant sa qualité dramatique en fonction des contraintes et des ressources dégagées dans le présent chapitre.

IV. LA QUALITÉ DRAMATIQUE DU SUJET « LE FILS ASSASSINÉ »

1. Les Critères de la qualité dramatique

Le souci de restreindre les dimensions de la présente étude nous fit renoncer à l'une des significations du terme « dramatique » — qui nous aurait entraînés dans une comparaison des pièces de théâtre avec les nouvelles ou les ballades —, au profit d'une définition qui n'embrasse que les modes d'être de l'univers représenté sur scène (voir *supra*, p. 15). Cette restriction est parallèle au but restreint qui est le nôtre dans ce chapitre: nous allons examiner un cas exemplaire de l'influence qualitative du sujet, sur la base des contraintes et des ressources dégagées au chapitre précédent, en étudiant la qualité dramatique du sujet. Notre deuxième postulat (voir *supra*, p. 18) a stipulé que celle-ci était à considérer comme un passage du mélodramatique au tragique¹. Il s'inspire des réflexions de Gouhier sur la « hiérarchie des œuvres théâtrales » (216, p. 180 s.). Partant du principe qu'« il n'y a pas de mauvais genres: il n'y a que de mauvaises pièces » (*ibid.*, p. 203), Gouhier propose d'envisager le mélodrame comme un prolongement du drame, comme le vaudeville est pour lui un prolongement de la comédie. Si l'on est d'avis avec Alan R. Thompson (« Melodrama and Tragedy », 200, p. 810) que « any sensational play is generally considered to be a melodrama, but great tragedies are also sensational in their outward aspect », on sera tenté de voir dans toute tragédie un mélodrame qui a subi une mutation importante. C'est exactement la définition proposée par Eric Bentley: « Tragedy is not melodrama minus the madness. It is melodrama plus something. »^{1a} (*The Life of the Drama*, 233, p. 218) La valeur d'une telle hypothèse dépend de la détermination de ce « something ». En analogie avec le fondement

¹ Nous ne distinguons pas la notion philosophique « tragique » de la catégorie littéraire « tragédie ». Du point de vue de l'influence du sujet, le passage du mélodramatique au tragique représente le même changement qualitatif que les différences entre le mélodrame et la tragédie, genres auxquels les pièces de théâtre sur le sujet du « Fils assassiné » peuvent, entre autres, appartenir théoriquement.

^{1a} On pourrait remplacer la folie (« madness ») par d'autres traits qui caractérisent habituellement le mélodrame: le sensationnel, la sentimentalité, l'arbitraire, sans modifier l'optique de Bentley.

biologique de sa définition², Bentley offre lui-même comme critère distinctif la maturité qui caractérise selon lui le monde de la tragédie et qui s'exprimerait par son respect de la réalité.

Avant de porter un jugement sur ce critère, il n'est pas sans intérêt de constater que les nombreuses et récentes études consacrées à l'infra-littérature³ — on entend par là, pour le moment, une certaine catégorie de romans⁴ — sont parvenues à des observations semblables. On a par exemple remarqué que les mêmes éléments de base étaient présents dans tous les romans, littéraires ou non. Ainsi Hermann Bausinger constate que les structures, les formes, les contenus, les procédés de style de la « haute littérature » apparaissent également dans les sous-produits de la littérature, mais « banalisés » (« trivialisiert », dans: *Studien zur Trivial-*

² « There is a melodrama in every tragedy, just as there is a child in every adult. » (Bentley, 233, p. 218)

³ Le français ne dispose pas d'un terme aussi commode que celui de *Trivial-littérature* (on a a-littérature, anti-littérature, sous-littérature, littérature marginale, termes employés avec des nuances variables). En France, l'infra-littérature est étudiée surtout sous un aspect sociologique et un peu à l'écart de la critique universitaire. C'est la constatation que l'on peut faire à la lecture des *Actes du sixième congrès national de la société française de littérature comparée à Rennes* sur la « littérature savante et littérature populaire » (voir sous 151). Robert Escarpit dirige un Institut de littératures et de techniques artistiques de masse à Bordeaux (voir son article « De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse », 160), qui s'occupe de cerner le « fait littéraire global », car « la solution ne peut être qu'une méthode permettant de percevoir l'esthétique dans sa relation vivante avec le sociologique et le psychologique » (151, p. 8). Il est permis de rester sceptique devant une prise de position qui aboutit à considérer la bonne littérature (la « littérature vivante ») comme celle digne d'être « humée, goûtée » (*ibid.*, p. 10). L'ouvrage d'André Thérive, *La Foire littéraire*, 145, qui se veut tout aussi « sociologique » n'a guère apporté de preuve de la richesse de cette perspective. Le chapitre sur les « Littératures marginales » qu'on trouve dans l'*Histoire des littératures* de l'Encyclopédie de la Pléiade (129, p. 1565-1734) se borne à la description historique de genres généralement omis des manuels d'histoire littéraire.

⁴ Alors qu'on parle couramment du *Trivialroman*, les termes de *Triviallyrik* ou de *Trivialdrama* ne sont pas encore communément acceptés. Les études de ces genres — d'un point de vue littéraire — sont rares. M. Hermann Bausinger, professeur à l'Université de Tübingen, a bien voulu me communiquer la référence de quelques travaux consacrés au drame populaire ou de plein air, qui s'occupent surtout de faire l'historique (et non la poétique) de ces genres. M. Hans Schwerte, professeur à l'Université technique d'Aix-la-Chapelle, m'a mise au courant de ses recherches sur les « Trivialdramen des 19. Jahrhunderts ». M. Burghard Rieger m'a décrit la méthode de sa thèse, qui s'inspire de l'esthétique informationnelle. Elle a paru entre temps sous le titre de *Poetae studiosi. Analysen studentischer Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts zur exaktwissenschaftlichen Erforschung literarischer Massenphänomene*, Frankfurt a.M. 1970. Que tous trois trouvent ici l'expression de ma gratitude.

literatur, 182, p. 8). Ni Bausinger ni les participants aux rencontres consacrées à ces problèmes n'ont pu définir exactement le processus de mutation impliqué. Il est peut-être plus facile de l'expliquer par le processus en sens inverse qui est constitué par les efforts d'un auteur pour échapper à la « banalisation ». L'écrivain Werner Bergengruen les a décrits, en 1946 déjà, en se servant entre autres de l'exemple du sujet du fils assassiné, pour ensuite affirmer que les « bons » auteurs étaient ceux qui savaient découvrir les phénomènes à la base de l'existence humaine; optimiste, il ajoutait que ces phénomènes étaient à détecter dans tous les sujets, quel que soit l'emploi qui en a déjà été fait⁵.

Un des résultats les plus intéressants de toutes ces recherches est que l'intégration harmonieuse de toutes les parties de l'œuvre ne suffit pas à hausser celle-ci au niveau littéraire. Dans son étude du phénomène *kitsch* (« Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung », 176), Pawel Beylin établit de manière convaincante qu'il naît de la volonté à tout prix de faire beau. Il rejoint par là un autre écrivain qui s'est également penché sur ces problèmes et dont la définition est célèbre à juste titre: « Das Kitschsystem verlangt von seinen Anhängern 'Arbeite schön', während das System der Kunst das ethische 'Arbeite gut' an seine Spitze gestellt hat. Der Kitsch ist das Böse im Wertsystem der Kunst. » (Broch, « Einige Bemerkungen zum Problem des kitsches », 126, p. 307)⁶ Ce n'est pas l'harmonie entre les parties de l'œuvre mais les « Realitätsahnungen » (« intuitions de la réalité, intégrées à l'œuvre », Broch, p. 304) qui élèvent l'art au-dessus du kitsch. Est-ce à dire qu'il suffit que le « contenu » de l'œuvre soit original? Non pas. Ce sont toutes les parties de l'œuvre ainsi que sa structuration qui constituent la fixation de ces intuitions de la réalité. Aussi la formule attributive qu'emploient les éditeurs des actes du colloque de Berlin (*Trivialliteratur*, 147, p. 261) est-elle plus exacte: l'œuvre d'art est « realitätsentdeckend ». Une analyse comparée des romans de Grass et de Robbe-Grillet d'une part et de certaines formes qui ont autrefois caractérisé la sous-littérature (celle du roman policier entre autres) d'autre part⁷ a

⁵ « Das Abgenutzte und das Unabnutzbare », 122; malheureusement, les conclusions de ce chapitre ne justifieront pas son optimisme: auteur tout occupé à défendre sa liberté, il mésestime l'influence du sujet.

⁶ C'est ainsi qu'on pourrait traduire le mot *kitsch* qui a fait lentement son entrée dans la langue française par « art bien fait », par analogie avec la « pièce bien faite » d'Eugène Scribe ou de Victorien Sardou. D'autre part, il est évident qu'une conscience esthétique hypersensible n'est pas mauvaise en soi. L'exemple de Flaubert confirme les vues de Broch, Flaubert qui était dominé par la volonté de faire beau (« les affres du style » l'ont assailli toute sa vie), mais qui a toujours subordonné ce désir à des exigences d'ordre moral.

⁷ *Ibid.* A rapprocher des remarques de Wolfgang Preisendanz sur « Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine », 180, p. 360.

montré que ces auteurs les utilisaient pour les « trouver » par des réflexions sur des faits de conscience et que c'était précisément ce qui faisait la valeur de leurs romans. Cette conclusion⁸ a au fond la même teneur que les hypothèses de Bausinger énoncées plus haut; seul le point de vue a changé: Bausinger parlait d'œuvres médiocres, les analystes des romans de Günter Grass et d'Alain Robbe-Grillet, de romans hautement cotés. Le principe même de cette distinction qualitative est le même que celui adopté par Bentley: la « haute littérature », le roman réussi, la tragédie, est d'abord une œuvre banale, bien faite; elle se distingue d'autres œuvres banales et bien faites par certains traits, qui équivalent à des découvertes de la réalité.

L'unanimité de vues est remarquable. Il nous semble cependant que le critère distinctif mis en évidence par les études de romans n'est pas applicable au secteur dramatique: protéiforme, le roman est un des genres les mieux armés pour appréhender et « découvrir » cette réalité. D'autre part, et c'est ce qui nous fait rejeter le critère proposé par Bentley, la réalité est mouvante et n'offre pas de points de repère à partir desquels la réalité du monde représenté sur scène se laisserait jauger (voir *supra*, p. 16, n. 4).

Nous devons ainsi recourir à d'autres critères, mieux adaptés au secteur dramatique. Comme nous ne pouvons tenter de les établir nous-même en partant d'œuvres théâtrales typiques — ce serait l'objet d'une autre étude —, nous devons nous appuyer sur les résultats déjà acquis dans ce domaine. Cependant, la discussion qui précède sur les traits distinctifs de l'infra-littérature a montré que nous pouvions négliger les études qui reposent sur des exigences globales comme celle de l'harmonie du fond et de la forme ou de l'intégration de tous les éléments de l'œuvre.

Le tableau qui suit présente succinctement des critères obtenus souvent à partir de l'interprétation des œuvres. Il reflète l'hypothèse énoncée plus

⁸ Il est intéressant de voir que dans le domaine de la musique on est parvenu à une définition semblable du kitsch et par conséquent au même critère de la différence art/non art: « Musikalischer Kitsch erscheint dann in einem Stil, der sich selbst nachahmt [...] » (Kneif, « Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches », 143, p. 29) Le volume des *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, 175, définit les conditions d'existence de cette musique: ce sont la sentimentalité et la mécanisation de la technique de composition. Le parallèle avec le mélodrame est frappant. Il se peut que l'unanimité des vues que nous constatons à l'heure actuelle soit favorisée par la prédominance de comportements « kitsch » dans tous les secteurs de notre culture de masse, ce qui fournit ample occasion d'observer des processus de « banalisation », qu'on peut ensuite comparer à ceux qui se déroulent à l'intérieur de l'œuvre d'art, ou même considérer comme leur cause directe. Voir à ce sujet les intéressantes études de Giesz, 137, de Heilman, « Fashions in Melodrama », 218, et l'article de Lüthi, « Trivialliteratur und Trivialmalogie », 164.

haut, à savoir que toute tragédie est en germe un mélodrame, si bien que sous la rubrique « Tragédie » on ne trouvera plus que les catégories supplémentaires à celles du mélodrame.

Niveau	Mélodrame	Mélodrame (catégories)	Tragédie (catégories supplémentaires)
I	femme malheureuse, honnête homme protecteur, tyran ou traître famille (membres de caractère opposé)	privé individuel	publique collectif
II	bonheur-malheur- (bonheur) malheur, misère, crime, châtement reconnaissance	« hauteur de chute » minime horreur physique révélation	« hauteur de chute » élevée horreur morale connaissance
III		vertu/vice (individuel) sentiments	bien/mal (universel) esprit critique
IV	fatalité particulière, persécution hasard, coïncidence	sentimentalité, morale irresponsabilité	destin universel déterminisme/volonté du héros responsabilité

Niveaux: I : personnages
 II : événements
 III : actions/réactions des personnages
 IV : principes de la coordination événements/personnages

Ce tableau appelle un certain nombre de commentaires. On se sera étonné de ne pas y avoir trouvé la fameuse catégorie aristotélicienne de la nécessité logique en regard du hasard et de la coïncidence qui sont les principes de la coordination des événements et des personnages typiques du mélodrame. Aristote stipule que la reconnaissance et la péripétie « doivent naître de la constitution même de la fable de façon à découler des faits antérieurs, par voie de nécessité ou suivant la vraisemblance; car cela fait une grande différence que tels événements arrivent à cause de tels autres

ou bien après tels autres » (*Poétique*, 186, 1452 a 18). Même Ferdinand Brunetière, qui par ailleurs secoue l'autorité d'Aristote (notamment en ce qui concerne la valeur de la reconnaissance) retient ce critère en répondant à la question « Mélodrame ou tragédie? » (191). Mais il est faux de croire que le mélodramaturge est par principe contre la logique interne de la pièce. Au contraire, il s'efforcera d'y veiller, pour autant qu'elle ne gâte pas les effets — « les impressions fortes et variées », comme dit Pixérécourt, qui préfère « un mélodrame intéressant, bien conduit et bien écrit [...] à une mauvaise Tragédie. »⁹ D'autre part, comme l'a bien vu Grillparzer (*Sämtliche Werke*, 193, p. 75), c'est le présent inhérent au genre dramatique qui exige automatiquement un arrangement logique des faits. Même dans le récit, où l'auteur fait intervenir le passé comme le futur, en plus du présent, « la différence entre récit « arbitraire » et récit « vraisemblable » ne dépend que d'un jugement au fond d'ordre psychologique, ou autre, extérieur au texte et éminemment variable » (Genette, « Vraisemblance et motivation », 177, p. 21) et nous pouvons ajouter: facile à satisfaire. Barthes va même jusqu'à affirmer que « le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par » (« Introduction à l'analyse structurale des récits », 158, p. 10). Il en va d'ailleurs de même pour le spectateur sous les yeux duquel se déroule le drame. L'exigence de la logique interne des événements est donc plus ou moins résolue dès que ces événements sont juxtaposés les uns aux autres¹⁰. Elle ne saurait par conséquent constituer un critère distinctif de la tragédie. Argumentation et conclusion sont importantes vu que le sujet du fils assassiné présente comme nous l'avons vu une instabilité temporelle qui conduit à des choix arbitraires, mais que le spectateur acceptera comme consécutifs pendant la durée de la pièce.

De même, la distinction usuelle entre personnages de (mélo)drame et de tragédie qui se fonde sur la classe sociale ne figure pas à notre tableau. Theodor W. Adorno a rappelé très justement, au cours d'une discussion sur la tragédie grecque (*Darmstädter Gespräche*, 214), que la notion de dignité humaine coïncidait encore pour Aristote avec celle de prestige social: l'esclave par exemple n'était pas encore considéré comme un « homme ». De récentes études sur la « tragédie bourgeoise »¹¹ ont montré

⁹ *Guerre au mélodrame !!!*, 187, p. 6. Voir aussi Thompson, 200, p. 824: « The melodramatist is not averse to logic and plausibility; he is simply indifferent to them as long as he gains his effects. »

¹⁰ Gouhier, 216, p. 47, réussit à montrer l'inanité de la question de vraisemblance au moment de la représentation et conclut: « Ce que produit l'art du dramaturge, ce n'est pas une impression de vraisemblance, mais ce sentiment de présence qui, justement, dispense de poser la question de la vraisemblance. »

¹¹ Voir Krüger, « Zur Frühgeschichte der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels », 225, p. 191-193; Pikulik, « Bürgerliches Trauerspiel » und Empfindsamkeit,

que même dans ce genre et contrairement à sa dénomination les différences avec la tragédie n'étaient pas à chercher dans le statut social des personnages, qui n'est qu'une question de convention, mais dans l'espace social: entre le domaine privé et le domaine public. Qu'on songe à la différence entre la famille d'*Cedipe* ou d'*Agamemnon* et celle du *Père de famille*: la famille chez Diderot s'épuise dans le familial, tandis que le sort de *Jocaste*, comme celui d'*Hélène*, a des conséquences pour la communauté à laquelle leurs familles appartiennent. C'est peut-être ce qui a incité August Closs, critique qui pourtant suit Aristote de très près, à exiger la présence d'une *Gemeinschaftsbindung* dans la « haute tragédie », sans faire mention du rang social (« Wandel und Wiedergeburt der hohen Tragödie », 227, p. 474).

Par contre, on trouvera une catégorie peu utilisée par la critique, mais qui remonte à Aristote (186, 1453 a) et que nous avons légèrement modifiée en « hauteur de chute ». Herbert Weisinger (*Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*, 212) a fait l'historique de la *felix culpa* pour préciser la nature du plaisir que le spectateur éprouve en voyant tomber un homme de « strong character ». Il ne s'agit pas d'un sadisme latent, mais de la connaissance de l'ordre fondamental de l'univers, un instant mis en question par la chute du héros, mais réaffirmé par la connaissance qu'il en obtient¹². Il insiste sur la haute stature morale que doit avoir le héros tragique¹³ et c'est bien de cette hauteur morale qu'il

236, p. 170 s.; Wierlacher, *Das bürgerliche Drama*, 240, p. 73 s. Walter Benjamin avait déjà montré la voie dans son étude magistrale *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 213, p. 231: « Daß nicht in Rang und Abkunft der Personen sich das Erhabene des Gehalts erklärt — dieser Hinweis würde sich erübrigen, wenn nicht merkwürdige Spekulationen und naheliegende Verwechslungen sich an das Königtum so vieler Helden angeschlossen hätten. » Fait curieux, Hamard, « Le Drame bourgeois. L'Influence de Lillo », 234, constate le même trait, mais seulement pour le drame bourgeois français, voire comme apport spécifique de l'esprit français du 18^e siècle!

¹² « The tragic occurs when by the fall of a man of strong character we are aware of something greater than that man or even mankind[...] Here is to be found, I think, the core of greatness in tragedy, the mark by which it may be recognized: the sense of assurance, achieved through suffering, of rational order. Tragedy occurs when the accepted order of things is fundamentally questioned only to be the more triumphantly reaffirmed. Pity, terror, awe: these are the emotional responses, the aesthetic bridge, as it were, which makes possible the passage from the action on the stage to the heightened ethical consciousness in the mind of the spectator[...] » Weisinger, 212, p. 266.

¹³ « The tragic protagonist acts in the conviction that his action is right and he accepts the responsibility for that action; for him to do less than that means the loss of his stature as a moral, responsible agent. For this reason does Aristotle insist over and over again on the primacy of action and, by doing so, has infused ethos into medium, thereby giving the lie to Plato's denunciation of the poets. » (*Ibid.*)

tombera. Cette hauteur est aussi celle de son bonheur, aspect sur lequel André Bonnard insiste dans son commentaire d'*Œdipe-Roi*, « image d'un comble de misère succédant à un comble de grandeur »¹⁴.

La catégorie suivante, celle de l'horreur, ne constitue pas un changement de point de vue; comme toutes les autres, elle concerne le principe inhérent, ici des événements, tel qu'il se manifeste d'abord pour le protagoniste. Il n'est d'ailleurs pas exclu que par un processus d'identification cette horreur gagne les spectateurs. Nous l'avons préférée à celle de transcendance: le héros tragique n'entrevoit ce qui se cache derrière les événements qu'au dénouement; par contre, dès qu'il est marqué par le malheur, il peut ressentir une horreur morale, en plus de sa peur physique; le personnage de mélodrame est terrassé par sa misère, son châtement lui inflige surtout le sentiment d'expier ses fautes.

Quant à la reconnaissance, nous ne pouvons reprendre les postulats d'Aristote, étant donné qu'ils sont subordonnés à son exigence de pitié. Cependant, à en juger des exemples qu'il donne au chapitre 14 de la *Poétique*, il aurait considéré les deux traitements de la reconnaissance que le sujet du fils assassiné présente comme les meilleurs possibles: être sur le point de tuer son fils, mais ne pas le tuer pour au contraire le reconnaître (« le meilleur cas »); le personnage exécute sans savoir et reconnaît après avoir exécuté (« un peu moins bon »). De même, il donne en modèle les cas où ce sont entre « les personnages amis » que doivent se passer les meurtres tragiques: entre frères, entre mère et fils, etc., afin d'inspirer une plus grande pitié. Or, les exigences de crainte et de pitié concernent les réactions des spectateurs, soit un des aspects qui a été le moins analysé scientifiquement. D'autre part, la crainte et la pitié sont manifestement des ressorts de l'action de tout mélodrame. En conséquence, il paraît plus judicieux de rejeter les exigences aristotéliennes pour distinguer entre la simple reconnaissance telle qu'elle a lieu dans le mélodrame et la reconnaissance qui se double de connaissance. Ce n'est pas là un vain jeu de mots d'inspiration claudélienne: la reconnaissance mélodramatique se borne à la révélation de l'identité de la personne lésée ou qui allait être lésée; celle de la tragédie est une reconnaissance qui inclut une appréciation morale ou métaphysique de l'erreur commise. Cette distinction repose sur une différence fondamentale entre le personnage de mélodrame et le personnage de tragédie: ce dernier est capable d'apprécier son erreur passée grâce à l'esprit critique dont il est

¹⁴ Bonnard, « Sophocle et Œdipe — Répondre au destin », 215, p. 91: « La première scène du drame nous présente l'image d'un homme au sommet de la grandeur humaine[...] Tout est authentique dans cet homme; dans cette haute fortune, tout est mérité. Première image qui se grave en nous. A la même place, au haut des marches, apparaîtra, dans la dernière scène, le proscrit aux yeux saignants — image d'un comble de misère succédant à un comble de grandeur. »

doué. Alors que le mélodrame ne représente que les premières réactions des personnages, spontanées et ouvertes, l'esprit critique du héros de tragédie donne « à la sensibilité une qualité dans la nuance qu'elle ne possède pas à l'état brut » (Jamati, *Théâtre et vie intérieure*, 210, p. 171). Il ne faut pas confondre cet esprit critique avec l'intelligence pure, qui reste en général celle de l'auteur, des « mélodrames d'idées »¹⁵, intelligence détachée de la sensibilité.

Nous passons outre aux différences entre les « actions/réactions des personnages » (III) vu qu'elles seront exemplifiées largement dans la discussion qui suit et qu'elles correspondent à la différence « individuel/universel », catégorie qui apparaît également dans les autres rubriques, surtout dans celle des principes de la coordination « événements/personnages » (IV). En effet, dans les œuvres non tragiques, le destin est particularisé: les personnages ne sont pas frappés dans leur condition d'homme, mais en tant que personne privée¹⁶. En conséquence, ce sont leurs sentiments, source d'attendrissement certaine, qui constituent le centre d'intérêt de la pièce¹⁷, tandis que dans la tragédie grecque par exemple, « l'intervention du destin est seconde » et n'est dirigée que « contre une action qui a été voulue lucidement par le personnage »¹⁸. Face à un destin universel qui détermine la réussite ou l'échec des actions des personnages se trouve dans la tragédie un être humain qui veut dépasser sa condition et est ainsi pleinement responsable de ses actes. Il

¹⁵ Terme forgé (ainsi que « mélodrame idéologique ») par Jacques Copeau, que cite Gouhier, 216, p. 190. Gouhier nommera deux ans plus tard le *Malentendu* « une sorte de mélodrame tragique » (« Albert Camus et le théâtre », 87, p. 64).

¹⁶ Voir Peter Berens, « Calderons Schicksalstragödien », 197, p. 61 s., qui retrouve dans les drames fatalistes de Calderon la différence qu'avait faite Schlegel entre le hasard et le destin. Sa conclusion, quoique formulée avec beaucoup de retenue, permet de voir dans le hasard la « particularisation bourgeoise » du destin: « So gibt es in Calderons comedias keine scharfe Trennung für den Geltungsbereich des <Schicksals> und des <Zufalls>. Nur annäherungsweise ließe sich hier sagen, daß aus dem in die bürgerliche Sphäre versetzten <hado> der <acaso> entsteht. » (p. 62)

¹⁷ Korff, *Geist der Goethezeit*, 211, p. 431: « [...] immer handelt es sich in der Schicksalstragödie weniger um den objektiven Tatbestand — dessen Gültigkeit vielmehr völlig in der Schwebe bleiben kann —, sondern um den Gemütszustand der Menschen, die in diesem Schicksal stehen [...] Ihr eigentlicher ästhetischer Gegenstand ist nicht so sehr das Schicksal, das ja objektiv als solches nicht darzustellen ist, wie die Angst vor dem Schicksal, von dem die Menschen hier getrieben sind. » Ces remarques s'appliquent à la plupart des drames fatalistes, mais non à Werner, contrairement à ce que pense Korff qui néglige complètement le drame de la puissance et de la grâce de Dieu qu'est aussi *Der Vierundzwanzigste Februar*.

¹⁸ Fernagu, « Le Tragique grec », 221, p. 63. Voir aussi Bspaloff, « Réflexions sur l'esprit de la tragédie », 207, et Minor, « Das Schicksalsdrama », 190.

ne pense plus à la persécution du destin, idée fixe chez les personnages de mélodrame¹⁹, mais assume sa souffrance avec dignité²⁰. Au fond, la différence essentielle ne réside pas tellement dans la configuration du destin (ou fatalité, ou providence, ou puissance obscure, ou divinité, ou malédiction, selon les goûts de l'auteur et les croyances de l'époque)²¹ que dans l'attitude des personnages. Accablé par la fatalité, le personnage de mélodrame ne songe plus qu'à se plaindre et à se faire plaindre, tout en étalant son irresponsabilité²². Il se sent innocent: le hasard qui caractérise les événements qui lui ont été défavorables renforce son sentiment d'avoir été persécuté. Certains mélodramaturges accentuent la menace constante de la fatalité par la présence d'un vilain, qui permet l'introduction d'un conflit entre le vice et la vertu.

Les critères de la «tragédiabilité» des données d'un sujet sont posés. Nous pouvons passer à la discussion du rôle des transformations obligatoires et facultatives les plus importantes du sujet dans le changement de valeur paradigmatique mélodrame/tragédie. Il n'est pas nécessaire de répéter que la deuxième partie du présent chapitre ne sert pas à accoler une étiquette à chaque pièce du corpus, mais à saisir les contraintes et les ressources d'un sujet donné pour la qualité dramatique d'une pièce.

2. La Qualité dramatique du sujet « le fils assassiné »

Nous pouvons partir de la rupture fondamentale que présente le sujet du fils assassiné (voir *supra*, p. 75) entre événements et personnages.

¹⁹ Heilman, 218, place le héros tragique sous le signe de la schizophrénie, le personnage de mélodrame sous celui de la paranoïa.

²⁰ « Tout le principe de la transmutation des valeurs dans la tragédie antique est là: la souffrance humaine peut atteindre à une magnificence qui, tout en la respectant dans son essence douloureuse, lui communique une beauté qui en supprime le caractère désespéré et recrée la condition humaine. Le problème du tragique grec se résoud donc en dernière analyse par une explication d'ordre métaphysique. » Fernagu, 221, p. 75.

²¹ Il est à remarquer que dans les drames fatalistes du 19^e siècle, le destin se rapetisse à la dimension des objets ou des dates à laquelle les auteurs lient son activité, que ce sont donc ces servitudes qui le déterminent. Voir Minor, 190, p. II: « Die Ahnung der höheren Weltordnung, welche das Drama nach Schiller gewähren sollte, verlor sich in ein schwächliches und banges Gruseln, welches die Schicksalstragödie erregte. Man zeichnete dem Schicksal, welches keiner Winkelzüge bedarf, den Umweg durch tausenderlei Zufälligkeiten vor; man machte es abhängig von Zeit und Ort; man knüpfte sein Wirken an ein zufälliges Objekt, einen Talisman, an welchen der Fluch gebunden ist; ein raffinierter Kriminalapparat (die Dichter der Schicksalstragödien waren größtenteils Juristen) wurde aufgeboten[. . .] » Voir aussi Benjamin, 213, p. 255.

²² Voir à ce propos Singer, 25, p. 12, et Bernbaum, *The Drama of Sensibility*, 196, p. 97.

Cette rupture est d'une importance primordiale pour la « tragédiabilité » du sujet: le sort du fils est tragique, mais ne peut pas être représenté, celui des parents est mélodramatique et doit être représenté dans toute son ampleur, à défaut justement de celui du fils. Reste à démontrer le bien fondé de ces assertions.

Le sort tragique du fils: Premièrement, la « hauteur de chute » du fils est incomparablement plus élevée que celle des parents. Le fils arrive chez eux, au début de la pièce alors qu'il est au faîte de son bonheur; il a quitté ses parents pour gagner sa vie ailleurs²³ — il est sous-entendu que dans son pays une telle chance lui était refusée; au bout d'un nombre élevé d'années, suffisant à le rendre méconnaissable, il a enfin réussi à acquérir une fortune qui lui permet de se retirer au pays natal et de pourvoir aux besoins de ses parents. La joie du retour est mêlée à la joie de la générosité et nourrie par la perspective d'années heureuses. Les œuvres qui introduisent une fiancée ou une épouse soulignent naturellement le futur bonheur conjugal. Le bonheur du fils est ainsi d'autant plus plein qu'il est mérité et sa fortune d'autant plus précieuse que ses parents à qui il la destine sont de pauvres gens. D'autre part, la représentation de la joie du retour qui pourrait conduire à des effets mélodramatiques en donnant libre cours aux sentiments doit être escamotée selon le sujet, puisque le fils ne doit pas se découvrir avant le meurtre. Voilà pour les conditions optimales de « tragédiabilité ». Sa part de responsabilité dans les événements, telle qu'elle est déterminée par le sujet, est plus délicate. Conformément à l'esprit de la tragédie grecque, l'action du destin ne commence qu'après la prise de décision du héros; celui-ci l'a donc défié par sa décision. Dans le sujet du fils assassiné, c'est bien le fils qui prend la décision de rester incognito pendant la première rencontre. Mais le sujet force à reléguer cette prise de décision au second plan: nous avons vu (voir *supra*, p. 73) que cette décision ne doit en aucun cas affaiblir le désir du fils de rentrer chez ses parents. Une autre raison de cet escamotage est que les auteurs ont peut-être préféré laisser dans l'ombre une décision-caprice tellement disproportionnée aux foudres du destin qu'elle suscite: n'est-il pas naturel, dans le cadre de la famille, de vouloir faire une surprise, de se travestir, de satisfaire sa curiosité — comment les

²³ Il est probable que si le sujet du fils assassiné avait existé avant l'avènement de la bourgeoisie, d'autres raisons équivalentes auraient été proposées: le fils de roi serait parti combattre une horde de nomades; on aurait répandu la nouvelle de sa mort; il serait revenu après de multiples aventures... La principale difficulté aurait été de trouver un motif vraisemblable pour le crime des parents. On voit dans une donnée inverse — *La Légende de saint Julien l'hospitalier* — ce qu'il a fallu de circonstances fortuites et d'explications psychologiques pour rendre le meurtre plausible, en plus de la possibilité que les mœurs moyenâgeuses offraient de faire dormir les parents de Julien dans le lit de l'épouse, si bien que celui-ci pouvait croire à un adultère.

parents vivent-ils sans moi, pensent-ils à moi? Il est intéressant de constater que c'est justement sa futilité qui, paradoxalement, sert à maintenir l'incognito après la non-reconnaissance des parents à la rencontre: le fils bagatellise lui-même sa décision²⁴ ou en transfère la responsabilité à autrui: ses parents finiront bien par le reconnaître, le témoin ne tardera pas à venir. Ainsi le sujet le force à abandonner son projet, à devenir passif, lui retirant sa substance tragique au moment de la préméditation du meurtre. Sa mort anonyme n'est plus la conséquence assumée d'une décision, mais un acte par méprise. Le problème principal de la «tragédiabilité» du sujet est là: les parents peuvent-ils assumer un sort tragique au moment de la défection du fils? La question se pose et est justifiée en ce sens que théoriquement c'est toute la famille qui peut acquérir un statut tragique — comme dans les générations tragiques des sujets de la tragédie grecque où tour à tour c'est l'un, puis l'autre qui est en confrontation directe avec le destin.

Certains auteurs accentuent la défection du fils. Chez Brooke et Camus, en particulier, la représentation détaillée des anomalies de caractère des meurtrières, si intéressante soit-elle en elle-même, affaiblit l'intérêt porté au fils et même, comme nous le verrons plus loin, le tragique de leur sort. Brooke présente le fils comme un homme de mauvais goût, manquant totalement de tact au cours de ses brèves apparitions sur scène. Chez Camus, l'aboulie du fils nécessite de nombreuses rencontres, soit autant d'occasions manquées de placer sa révélation, et ce sans que sa décision finale prenne une valeur tragique: il passe l'initiative à sa femme, avec laquelle il veut revenir le lendemain.

Les parents, disions-nous plus haut, ont un sort mélodramatique. Les raisons en sont multiples. Le simple fait que le meurtrier du fils soit dédoublé: père et mère ou leur représentant fonctionnel, la sœur, peut, en tant que ressource du sujet, conduire à des oppositions de caractère mélodramatique (voir *supra*, p. 62): la mère sera très vertueuse et très malheureuse, son mari, un tyran ou un lâche influencé par un vilain. C'est le cas chez Ducange, Milner et Dumas père. D'autre part, dans notre société bourgeoise et chrétienne, le prix de la vie humaine est trop élevé pour que le meurtre d'un inconnu puisse avoir lieu par saute d'humeur — la tragédie grecque n'avait pas à se préoccuper de tels scrupules; il est nécessaire de faire connaître aux spectateurs la situation psychologique

²⁴ Même chez Lillo où la «curiosité fatale» se réfère aux dangers qu'il y a à vouloir goûter ses propres émotions, l'incognito est traité finalement comme un caprice. Nous n'irons pas jusqu'à dire avec Reino Virtanen que «Young Wilmot's curiosity is not a tragic flaw but only the weakness of a callow and unformed character» («Camus' *Le Malentendu* and Some Analogues», 79, p. 234); le fils de *Fatal Curiosity* a une vigueur et un enthousiasme communicatifs qui ont seulement le défaut de n'être pas doublés d'esprit critique.

des personnages amenés à commettre un tel acte. Cette exigence donne lieu à des développements qui menacent d'étouffer le conflit principal que recèle le sujet (dans cette perspective: le désir du fils d'être reconnu et qui est contrecarré par des circonstances dont les parents sont tout aussi victimes que le fils).

Il existe une ressource du sujet qui remédie au déséquilibre causé par les développements concernant la psychologie des parents. N'en ont profité que deux auteurs: l'Anglaise Robins et le Polonais Rostworowski. Ils ont utilisé comme motif du crime un amour maternel féroce. Dans ce cas, la faute du fils, son manque de franchise envers sa mère, apparaît moins futile puisqu'il méconnaît l'amour qu'on lui porte, qui n'avait certainement pas manqué de s'exprimer avant le début de la pièce (par lettres ou avant son départ). D'autre part, il y a dans cet amour maternel féroce une démesure qui provoque une horreur morale, en contraste avec l'horreur physique du crime par cupidité. Une telle aberration d'un sentiment par ailleurs noble est exemplaire pour le genre humain — comme l'amour incestueux de Phèdre était exemplaire — et dépasse le cadre privé de la famille. La passion, et surtout la conscience avivée de la perte du fils, confère à la mère un élan pathétique, signe d'un dépassement dangereux de la condition humaine. Contrairement au désir plus ou moins facétieux du fils de rester incognito pendant la première rencontre, l'amour de la mère est de nature à attirer « les foudres du destin » puisqu'il détruit l'équilibre naturel humain. Cette ressource du sujet remplit donc plusieurs des exigences posées à une tragédie.

Cependant, la hauteur de chute, si nécessaire à la tragédie, est diminuée par les entraves matérielles de cette passion: l'amour de la mère ne trouve pas sa limite dans l'indifférence du fils ou dans des tabous ancestraux, mais par le manque d'argent. Nous avons vu au chapitre précédent, (p. 60 et 62) les raisons pour lesquelles le sujet impose ce motif immédiat. C'est ainsi que l'avantage le plus précieux de la ressource du sujet utilisée par Robins et par Rostworowski, soit la création d'un lien entre le fils et la mère qui corresponde à leur véritable relation de parenté sans qu'il soit dérogé à la condition *sine qua non* du sujet de la méprise, est finalement amoindri par une contrainte absolue du sujet. L'horreur physique du spectateur l'emporte peu à peu sur l'horreur morale qu'il ressentait devant la passion démesurée de la mère, vu qu'on parle beaucoup d'argent pendant la préméditation du crime. L'amour de la mère s'exprime finalement par un meurtre par cupidité et apparaît dès lors surtout comme un trouble mental. Le pathétique devient pathologique.

Ce jeu de mot, qui peut sembler trivial, exprime à notre avis la raison principale de l'échec du sujet à contribuer à l'élaboration d'une tragédie. Même dans les conditions optimales — le motif du crime est l'amour pour le fils — les parents sont incapables d'assumer le sort tragique du fils que le sujet avait interrompu brutalement après la rencontre. Le héros

pathétique²⁵ ne peut pas recevoir une particularisation d'ordre psychologique: or, la mère du fils assassiné souffre d'un déséquilibre mental évident. La douleur et l'intensité de ses désirs dominent entièrement le héros de tragédie, la réalité matérielle disparaît au profit de la réalité idéale, telle qu'elle se profile dans son esprit et dans son cœur: or, la mère du fils assassiné ne pense au moment du crime qu'à l'argent qu'elle peut soutirer à l'étranger. Le spectateur qui connaît l'identité de la victime ne peut s'empêcher de blâmer son manque de patience. Mais même là où le manque de patience est justifié puisqu'à une demande concrète de prêt, le fils n'oppose qu'une vague promesse (ZW, vers 574) et où le père meurtrier est aveuglé par le sentiment de sa faute passée (ZW), les parents ne perdent pas leur statut de criminels tout en gardant celui de victimes: on ne se garde pas de la prison pour dettes par un vol ni par un meurtre²⁶. En définitive, le transfert espéré de la substance tragique du fils aux parents n'a pas lieu.

Il reste à se demander si le sujet n'accorde pas une dernière chance aux parents lors de la reconnaissance, bien que de telles scènes soient souvent décriées comme mélodramatiques. Mais nous avons vu qu'elles peuvent être tragiques à condition qu'elles se doublent de connaissance. La reconnaissance tragique doit donc être à l'opposé aussi bien d'une constatation sèche du fait accompli que de cris de douleur non articulés par une prise de conscience des causes et effets de la nouvelle situation. De plus, l'horreur qu'éprouvent les parents à l'ouïe de la véritable portée de leur crime doit dépasser la simple répulsion pour devenir conscience de certains impératifs moraux.

En ce qui concerne ce dernier point, le sujet du fils assassiné satisfait évidemment aux exigences posées à une tragédie, et c'est probablement ce qui explique sa fortune auprès d'auteurs soucieux de rénover l'art de la tragédie: Lillo, après le succès du *Marchand de Londres*, Goethe, qui l'a

²⁵ Sur ce point, nous sommes largement redevable à l'article de Emil Staiger, « Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik », 208. Charlotte Schlötke-Schröer (« Pathetische Grundzüge im literarisch-philosophischen Werk von Sartre und Camus », 97, p. 43) part d'une notion diamétralement opposée à celle de Staiger lorsqu'elle affirme, à propos de l'œuvre de Camus: « Die negativen, zerstörerischen Kräfte im Menschen haben hier auf der ganzen Linie gesiegt und damit dem Werk einen tiefgreifenden, unauslöschlichen Pathos-Charakter verliehen. »

²⁶ C'est ce que n'a pas vu Virtanen, 79, p. 237: l'assassin est à la fois bourreau et victime, grâce à la méprise. Heinz Moenkemeyer s'appuie sur ces deux vers pour rejeter la faute sur le fils; il parle même d'idolâtrerie de Mammon et conclut: « Seine Schuld wiegt vielleicht schwerer als die seiner Eltern, weil sie geistiger Natur und Hybris ist. » (« Die Motivierung in Zacharias Werners Drama *Der Vierundzwanzigste Februar* », 44, p. 112) Cette interprétation est typiquement livresque: quelques vers sont dégagés de leur contexte et considérés comme absolus.

proposé à Werner, et surtout Camus. A la révélation du nom de leur victime, les parents sont enfin touchés au cœur de leur existence morale: ils doivent reconnaître qu'ils ont failli au plus sacré des devoirs, celui d'aimer et de protéger leurs enfants. C'est l'interprétation à laquelle force le sujet, qui, comme nous l'avons vu, vit du caractère sacré des relations de parents à enfants. Même chez Camus, la première raison que la mère invoque pour justifier la décision qu'elle a prise de se suicider dès la lecture du passeport est justement celle d'avoir manqué à son devoir de mère: « Et de toutes façons, quand une mère n'est plus capable de reconnaître son fils, c'est que son rôle sur la terre est fini. » (Ca, p. 165) Elle est du reste la seule à formuler cette sorte de connaissance à laquelle de par le sujet les parents sont capables d'accéder. Elle est la seule, étant donné que la révélation du nom de sa victime paraît ne lui causer aucune surprise et que sa fille l'oblige à disserter sur les événements d'une manière qui frise l'anéantissement de la structure dramatique. Ce par quoi les parents sont touchés, la « connaissance » qu'entraîne la reconnaissance, c'est simplement le prix du bonheur privé, fondé sur l'harmonie de la vie familiale, bonheur appréhendé au moment où il est devenu impossible. Camus exprime par les réactions qu'il veut spontanées de la mère un appel à sauvegarder le bonheur familial qui est implicite dans toutes les autres pièces sur le sujet du fils assassiné.

Si l'on peut à la rigueur qualifier d'impératif moral un tel appel et conférer ainsi aux parents la possibilité d'accéder à une connaissance tragique de la condition humaine, on ne saurait les juger dignes de traiter en égal le destin qui les a accablés, et cela bien que l'horreur morale qui les saisit au moment de la reconnaissance les force à un repli sur eux-mêmes extrêmement douloureux. En effet, un tel repli favorise en général la recherche douloureuse du pourquoi des événements, action tragique par excellence²⁷. Le sujet du fils assassiné, cependant, brise net une telle recherche, bien que les parents ne puissent minimiser le meurtre par méprise, résultat de leur décision, comme le fils avait bagatellisé les conséquences de sa décision de rester incognito. Les raisons de cet échec *in extremis* sont au nombre de trois. Les exposer, c'est montrer les obstacles insurmontables que le sujet sème sur le chemin du dramaturge qui voudrait faire de sa pièce une tragédie.

L'impossibilité d'une conscience tragique chez les parents au moment de la reconnaissance est due d'abord à son poids émotif (voir *supra*, p. 63). Les parents sont sous l'empire d'un choc violent qui continue à les paralyser à la situation « attitude des meurtriers après la reconnaissance » pour aboutir au seul désir d'abolir la réalité, l'horrible réalité. Ils se sentent littéralement dépassés par les événements, si bien qu'ils ne sont

²⁷ Nous traduisons ainsi la formule de Wolfgang Schadewaldt, *Antike und Gegenwart*, 237, p. 139, de « Ringen nach einem Bewußtsein ».

pas à même de les soupeser. Le caractère absurde de la méprise raye le meurtre de la sphère criminelle pour le situer dans un vaste et vague espace métaphysique. Le suicide que certains d'entre eux commettent représente le seul moyen de faire cesser la tension insupportable que suscite l'absurdité irréductible de l'événement. L'absurdité les a atteints dans le vif de leur existence. Leur vie devient elle-même absurde. Le repli sur soi correspond donc à un retranchement en-deça de la propre existence et équivaut à un oubli du monde si cruel.

Une comparaison avec l'*Œdipe* de Sophocle s'impose, puisque ce héros tragique n'agira et ne pensera pas autrement que les parents du fils assassiné dès qu'il a enfin compris la portée du crime commis bien des années auparavant et après une longue et minutieuse recherche. Ainsi, on a récemment interprété son libre aveuglement, signe de son désir d'abolir la réalité de la révélation, comme un « Rückzug in die Innerlichkeit »²⁸ (ce qui correspond à la restriction au domaine privé typique du mélodrame). Mais comme Sophocle peut se permettre de ne pas représenter les événements principaux, bien connus des spectateurs, c'est toute la pièce qui est axée sur la révélation de la force et de la nature du destin, constamment provoqué par le héros, tandis que le sujet du fils assassiné est à bout de souffle au moment de la reconnaissance. Œdipe est actif; ses responsabilités vis-à-vis du peuple et vis-à-vis de son passé de libérateur de monstre le poussent à connaître les raisons du fléau qui s'est abattu sur Thèbes. Les parents du fils assassiné sont condamnés dès leur rencontre avec le fils à la passivité: les motifs d'agir autres que la cupidité seraient aussitôt des indices de reconnaissance et le meurtre n'aurait pas lieu.

²⁸ *Der Ödipus des Sophokles*. Programme des représentations, 241, s.p. Les auteurs anonymes de ce programme blâment la passivité et la complaisance d'Œdipe envers lui-même sans voir qu'il s'agit d'une contrainte du sujet. Ils blâment Œdipe en raison de son attitude dictatoriale au cours de la recherche de l'offenseur des dieux et au nom du peuple, le grand perdant selon eux puisqu'il n'est pas délivré de la peste. Cette interprétation, qui se veut résolument « contestataire » s'est traduite sur scène par la réduction des personnages à des marionnettes qui, en raison des tendances mélodramatiques du sujet, ne provoquaient pas le sentiment du ridicule espéré, mais bien une résurrection du plus pur style de mélodrame (Pixérécourt, Ducange). — L'aveuglement d'Œdipe, comme le suicide des parents du fils assassiné, est un acte que le sujet peut ménager, mais non fixer dans sa signification. On peut en faire un acte existentialiste avant la lettre, en s'appuyant sur une remarque isolée d'Œdipe (« Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux », trad. P. Mason, dans: Sophocle, *Tragédies*, 185, p. 281) comme l'a fait Bonnard (215, p. 105 s.). Il n'est pas à considérer comme un défi lancé au destin, défi qui serait bien inutile d'ailleurs, mais comme la volonté d'oublier: de même que les parents qui se suicident pensent surtout à détruire ainsi la conscience de leur crime, de même Œdipe motive son aveuglement par le désir de ne plus voir ses enfants nés du crime ni ses parents quand il descendra aux Enfers.

De plus, et nous passons ainsi au deuxième obstacle du sujet à la création d'une tragédie, Œdipe a l'avantage sur les parents du fils assassiné d'avoir encore d'autres devoirs à remplir ici-bas: son ultime entrevue avec Créon est marquée par le souci de l'avenir de ses deux filles. C'est peut-être le prix de consolation de l'innocence de pouvoir malgré les coups du sort s'intéresser encore aux autres, de pouvoir se considérer par conséquent encore membre à part entière de la société.

Tandis que le héros de tragédie n'est coupable qu'objectivement — « seine schuldlose Schuld »²⁹ —, les parents du fils assassiné sont coupables objectivement et subjectivement. En effet, l'horreur morale qu'ils éprouvent et paradoxalement, même l'appréhension de la disproportion de la punition de leur crime par rapport à leur faute subjective, leur rappelle leur bassesse et leur lâcheté. Ce sentiment de culpabilité, ajouté à leur douleur devant les conséquences irrémédiables de leur acte, les empêche de se tourner vers le passé. Leur faute, si minimisée fût-elle par les circonstances atténuantes dont surent l'entourer les auteurs au moment du meurtre, prend des proportions gigantesques du simple fait qu'il s'agit du fils. Comme nous venons de le voir, même une mère « existentialiste » et criminelle invétérée, reconnaît l'énormité de sa faute objective. Fascinés qu'ils sont par le présent de la révélation et par le futur irrémédiable de ses suites, les parents sont condamnés par le sujet à la passivité. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que notre sujet brise net l'élan tragique des personnages: la passivité des parents au moment de la reconnaissance correspond à la passivité du fils après la rencontre et rappelle trop bien la lâcheté dont ils ont fait preuve en cédant à la tentation de la cupidité, passivité et lâcheté qui avaient coûté au fils comme aux parents le statut de héros tragique.

L'impossibilité d'une reconnaissance doublée de connaissance — l'impossibilité d'une douleur magnifiée par la connaissance — dépend aussi de l'absurdité du crime par méprise. Ce troisième obstacle peut sembler paradoxal du moment qu'à notre époque, les pièces de théâtre qui relèvent d'une (nouvelle) conception tragique sont celles qui représentent une réalité absurde ou du moins déformée. Ainsi Dürrenmatt — et il n'est pas le seul — pense que l'artiste ne peut traiter un sujet qu'en le parodiant³⁰. Or, le sujet du fils assassiné paraît propice, à première vue, à une telle

²⁹ Schadewaldt, 237, p. 89. Voir aussi Aristote, 186, 1453 a 8, et Camus, « Sur l'avenir de la tragédie », 150, p. 1703: « La formule du mélodrame serait en somme: « Un seul est juste et justifiable » et la formule tragique par excellence: « Tous sont justifiables, personne n'est juste. » »

³⁰ Dürrenmatt avait affirmé: « Wir sind in ein anderes Verhältnis zu dem geraten, was wir Stoff nennen » et Grimm, qui le cite, de commenter: « Der Künstler kann die Gestaltungen, auf die er überall stößt, nur dadurch wieder zu Stoffen machen, daß er sie parodiert. » (228, p. 86) La parodie ne supprime pas le sujet; elle n'est qu'une manière de plus de le traiter.

déformation — absurde ou grotesque, peu importe³¹ — en raison de l'instabilité temporelle qui est la sienne et de l'absurdité de l'événement central; on pourrait même dire, toujours à première vue, que la réalité qu'il implique est déjà réalité déformée: détérioration des relations familiales, perversion des rapports sociaux, clivage entre l'intention, l'acte et ses conséquences. Or, une distinction s'impose entre absurde et absurdité, qui fera de cette dernière une catégorie de mélodrame et du premier une catégorie de tragédie, dans la mesure où l'on veut maintenir ces termes. L'absurde est universel; il se retrouve dans les mille et une correspondances de l'expérience quotidienne. L'absurdité est de nature privée; elle s'attache à un événement précis, voire à un geste seulement, qui s'inscrit dans une réalité par ailleurs intègre. Et c'est en vertu d'une telle distinction que l'absurdité de l'événement central du sujet du fils assassiné représente un obstacle à sa mise en tragédie.

Les parents n'ont pas seulement tué « la poule aux œufs d'or »; le fait que le fils allait les aider n'est qu'un aspect supplémentaire de l'histoire du fils assassiné, une dimension ironique destinée à frapper l'imagination. En tuant leur fils revenu par amour filial, c'est leur propre survie qu'ils ont tuée. Avoir un fils, c'est pouvoir se survivre; le tuer, c'est détruire sa lignée et son héritage, c'est se détruire³². L'absurdité est flagrante. Mais elle est surtout flagrante pour les personnages qui se sentent « volés » (Camus), car il est entendu qu'ils n'auraient pas tué le voyageur s'ils en avaient connu l'identité. Le sujet du fils assassiné repose sur cette conviction (voir *supra*, p. 64), qui implique un monde encore entier. Ainsi, dans ce troisième obstacle posé par le sujet, il n'y a même pas rupture d'un élan « tragique », mais particularisation néfaste dès l'abord. En effet, le sentiment de l'absurde que les parents éprouvent ne confère pas automatiquement une dimension absurde aux événements de la pièce. Les nombreux hasards qui régissent le cours des événements de la pièce, l'arrivée du fils au moment où la misère de ses parents atteint son paroxysme (dans huit pièces sur dix), l'intervention du témoin quelques minutes après le meurtre ne sont pas *ipso facto* absurdes. Du reste, la plupart des auteurs ont su conférer un sens à la méprise par la bouche d'un personnage secondaire ou par une extension particulière du sujet à la situation « épilogue »: Werner assimile le hasard à Dieu, qui se serait servi de la malédiction prononcée par un grand-père aigri; Lillo, Brömel, Mackenzie et Moritz parlent plus prudem-

³¹ Les subtiles différences entre la représentation de l'absurde et celle du grotesque n'ont pas encore été analysées de manière satisfaisante. Arnold Heidsieck (*Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, 242) montre les difficultés d'une telle analyse et critique ses prédécesseurs, mais ses propres définitions manquent de clarté.

³² C'est ce qui explique que l'on ne trouve jamais de « fille assassinée » dans toutes les concrétisations connues, alors que le père, par exemple, peut être remplacé par une sœur aînée.

ment de la Providence; Gravelly, Brooke et Robins s'abstiennent de commentaires; seul Camus tente de faire du hasard qui relie les événements une preuve de l'absurdité du monde. Le fait qu'on ait vu que l'absurde chez Camus dépendait étroitement de sa conception utopique du rationnel³³ ne saurait intéresser ici, le problème à résoudre n'étant pas d'ordre philosophique, mais exclusivement esthétique. Or, la démonstration de l'absurde ne peut pas se faire esthétiquement par la seule irruption d'une méprise de personne dans un monde par ailleurs fort bien ordonné. Car nombreux sont les éléments du sujet qu'on peut qualifier d'idylliques: le fils revient au foyer, comme il se doit de la part d'un bon garçon, il revient riche, comme dans les contes de fées ou les histoires d'oncle d'Amérique, et il revient au moment où on a le plus besoin de lui; les parents ont des motifs très rationnels de tuer leur hôte, seule la reconnaissance vient un peu trop tôt, ils ne peuvent jouir du fruit de leur crime. Une telle histoire devrait être transformée de fond en comble pour pouvoir démontrer l'absurdité de la condition humaine: le fils, par exemple, devrait commencer par ne pas revenir, son retour ne se déroulerait que dans une pièce de théâtre (ou une hallucination) que le père, qui ne vit que dans l'idée fixe de ce retour, a l'occasion de voir. Une telle pièce existe, elle a été écrite par Robert Pinget et s'intitule *Lettre morte*; la pièce de théâtre jouée devant le père s'appelle *Le Retour de l'enfant prodigue*. Comme le dit Martin Esslin, à qui nous devons de connaître cette œuvre, l'absurde au théâtre est représenté par une absence d'événements ou alors par la répétition en cercle vicieux du même événement; de toute façon, la pièce se compose d'une suite de tableaux poétiques qui correspondent aux « états d'âme, aux appréhensions, aux rêves et aux conflits intérieurs de l'auteur » confrontés avec la réalité absurde (*Das Theater des Absurden*, 223, p. 322 et *passim*, notre traduction). Il ne faudrait d'ailleurs pas se borner à ne pas faire revenir le fils pour montrer l'absurde des relations familiales. Il faudrait surtout montrer l'éternel recommencement des générations: à peine l'homme a-t-il quitté le seuil de l'enfance qu'il crée une nouvelle famille. Cette famille se défera plus tard pour que ses membres poursuivent le même rêve, absurdité de la croyance en une immortalité qui serait conférée par la génération. Le sujet du fils assassiné ne peut pas mettre en lumière cet aspect absurde de la condition humaine étant donné que sa logique repose précisément sur la valeur inconditionnelle des relations de parents à enfants.

Dans ces circonstances, il est évident que le sentiment qu'éprouvent les parents à l'ouïe du nom de leur victime ne démontre pas tant l'absurdité du monde, ni surtout l'absurdité des relations familiales ou de leur

³³ Voir Ayer, « Novelist-Philosophers, VIII: Albert Camus », 64, et aussi Mounier, « Albert Camus ou L'Appel des humiliés », 69.

condition de parents qu'il est de nature à favoriser les épanchements de cœur et la pitié. La qualité mélodramatique de ce sentiment ne fait pas de doute.

Une dernière possibilité de lui conférer, malgré tout, une dimension tragique nous est suggérée par Naomi Caroline Chase qui affirme dans une comparaison entre *Le Malentendu* et *En attendant Godot* : « While the absurd itself is not material for tragedy, the revolt against the absurd may be. » (« Images of Man: *Le Malentendu* and *En attendant Godot* », 106, p. 302) En effet, seule une révolte contre l'absurde, tel que le découvrent les parents, et si particularisé soit-il, leur permettrait théoriquement de s'élever enfin à la dignité tragique. Mais comme nous l'avons vu, l'absurdité de la méprise, c'est aussi eux qui, dans une certaine mesure, l'ont provoquée par leur bassesse. De même, le même sentiment de culpabilité qui les empêchait de rechercher le sens des événements les retiendra de passer de l'absurdité de la méprise à la révolte contre le sort. C'est pourquoi nous ne pouvons souscrire à l'opinion de Franz Rauhut qui a suggéré dans un autre contexte que le résultat de l'émotion violente que provoque la reconnaissance était, grâce « à l'arrachement aux habitudes » automatiquement liée à la « prise de conscience de la situation existentielle » de l'homme (« Du nihilisme à la « mesure » et à l'amour des hommes », 96, p. 28). Il y a là un *non-sequitur* dont Camus est également victime quand il affirme que « dans l'expérience absurde, la tragédie est individuelle. A partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective. »³⁴ Le passage du particulier, le moment où l'on est arraché à ses habitudes, à celui d'une prise de conscience métaphysique n'est garanti par aucun mouvement de révolte. Il faut se garder d'accorder des vertus quasi-magiques à cette réaction, comme si elle suffisait dans toutes les circonstances à conférer à l'homme révolté une plus grande dignité par exemple que l'acceptation de sa condition.

Le vrai obstacle à la révolte face à l'absurdité de la méprise n'a pas encore été mentionné. Dans le sujet du fils assassiné, une révolte qui corresponde aux exigences de la tragédie n'est guère possible en fonction de la nature particulière des liens qui unissent les personnages : l'homme peut se révolter contre l'absurdité du monde, il peut se révolter contre l'injustice sociale, il peut même se révolter contre les parents qu'il ne s'est pas choisis — bien des drames expressionnistes vivent de ce conflit —

³⁴ Pour Camus, la révolte tire sa transcendance du sentiment de solidarité qui anime alors le révolté : « La part que le révolté défend, il a le sentiment qu'elle lui est commune avec tous les hommes. C'est de là qu'elle tire sa soudaine transcendance. » (« Remarque sur la révolte », 149, p. 1684 s.) Nous nous permettons d'être sceptique quant à l'existence d'une telle transcendance ; le sentiment de fraternité humaine, sentiment démocratique, constitue probablement le même obstacle à l'avènement du tragique que les relations familiales.

mais il ne peut pas se révolter contre sa progéniture, contre la famille qu'il a créée. Il peut la maudire, mais ce ne sont que les effets de cette malédiction qui sont à la rigueur tragiques.

C'est ainsi qu'au terme de la discussion de la « tragédiabilité » du sujet du fils assassiné, c'est la représentation des relations de parents à enfants qui en constituent finalement l'obstacle principal. Toutefois, avant de passer à cette question, il faut brièvement envisager une troisième et dernière possibilité de transfert du sort tragique du fils. Nous avons dû nier la possibilité d'un tel transfert au moment de la défection du fils, après la rencontre; nous venons de voir que la reconnaissance ne permet pas aux parents d'accéder à une connaissance tragique. Or, la ressource dont se sert Camus, seul auteur à être résolument sorti des sentiers battus, montre que l'épouse du fils remplit au moins quelques-unes des conditions posées au héros tragique. Un critique du théâtre de Camus cite l'épouse (et non la sœur) au même titre que Caligula, le docteur Rieux et Diego, « heroic figures », qui sont « shaken into a consciousness of the absurd because they themselves come into contact with death, because they become aware of being themselves « condemned » to death » (Strauss, « Albert Camus' *Caligula* », 70, p. 169). Dans tous les cas, l'épouse est innocente du meurtre, elle a même tenté de convaincre son mari de se dévoiler le plus simplement du monde, mais n'a finalement pas contrecarré sa décision de rester incognito, par amour pour lui; sa douleur est même plus grande que celle des parents, puisqu'elle vit avec lui depuis des années, tandis que les parents ont eu le temps de s'habituer à son absence. Pour autant que le choc de la révélation ne la paralyse entièrement³⁵, elle seule peut se révolter et réfléchir au sens des événements passés, au sens de sa douleur, sans avoir aussitôt mauvaise conscience. Mais, et c'est ce qui l'empêche d'acquérir une dimension tragique, la révolte de l'épouse contre la méprise au moment d'une confrontation avec

³⁵ L'espace restreint à disposition — la pièce ne peut durer au-delà de la mort du fils et du châtement infligé aux parents sous peine de perdre son homogénéité — et surtout le poids émotif de la révélation du meurtre à l'épouse excluent une recherche intensive du sens de l'événement. Chez Camus, où la confrontation dure très longtemps grâce à l'insensibilité de la meurtrière et à son désir d'anéantir « les illusions » de sa belle-sœur, celle-ci ne peut que crier au secours du plus profond de sa détresse. La réponse du serviteur-Dieu, son « Non », est un mauvais mot d'auteur (elle fut accueillie par des éclats de rire aux premières représentations) qui ne fait que confirmer l'impuissance des personnages à trouver en eux-mêmes et par eux-mêmes un sens à leur douleur selon les exigences posées à la tragédie. La défense que prend Gouhier de cette pensée « qui s'exprime par personnages interposés et dont les personnages ne sauraient se détacher sans perdre leur substance » (87, p. 65) repose sur un jeu de mots: « [...] ce qui est extra-théâtral dans ce théâtre est essentiellement dramatique. » (ibid.) — vu qu'il s'agit de la mort et de conscience déchirée, thèmes essentiellement dramatiques pour Gouhier!

les meurtriers, ses beaux-parents, aura lieu d'abord et avant tout au nom de l'amour qu'elle porte à son mari, au nom de son amour conjugal privé. De plus, par son innocence, son amour limpide et son immense malheur immérité, elle ressemble fort à la femme malheureuse et vertueuse que tout mélodramaturge se doit de mettre en scène. La confrontation avec la mort, qui pourrait devenir tragique, est d'abord, à cause de l'espace que la pièce doit impartir à cette extension du sujet, expérience douloureuse de la séparation (éternelle) d'un être cher, circonstance qui se prête à des épanchements mélodramatiques que le poète tragique se doit d'éviter en en supprimant la représentation (voir note 12 du premier chapitre).

On peut alléguer que la poursuite du bonheur est légitime et qu'elle commence dans le cadre même de la famille. Mais d'un point de vue esthétique, la perte du bonheur familial ne peut s'exprimer autrement que mélodramatiquement, étant donné qu'elle entraîne toujours une lamentation sentimentale sur ce qui était, au lieu qu'elle soit vision pathétique de ce qui aurait pu et devrait être, comme l'exige la tragédie. Car au fond de l'homme sommeille la nostalgie du bonheur perdu de l'enfance, sans parler, comme le font des férus de la psychanalyse, de celle de la chaleur utérine perdue à jamais. La déception qui est celle du fils, et par intérim celle de sa femme, de n'être pas reconnu s'appuie précisément sur l'espoir naïf de retrouver ce bonheur perdu. Dans le cadre d'une œuvre qui serait moins soucieuse de réalisme, le meurtre pourrait même devenir un acte parabolique de la naissance, fin de la connaissance intime que la mère a de son fils, et le retour du fils comme un essai de retrouver cet état prénatal. Et c'est à ce niveau parabolique que la fêlure principale du sujet quant à sa « tragédiabilité » est évidente : au lieu d'exalter la nature humaine, il la dénature d'avance. Alors que c'est le fils qui est contraint par la nature de mettre fin une bonne fois au lien étroit qui l'unit à ses parents, au moment de sa maturité, le sujet oblige ceux-ci à couper brutalement ce lien que le fils cherchait à resserrer. Ou plus simplement : la recherche du fils ne peut conduire à une nouvelle « naissance » vu que l'état prénatal est précisément celui qu'il recherche. C'est une des dernières raisons pour lesquelles le sujet du fils assassiné ne réussit pas à percer hors de la sphère du mélodramatique, si nombreuses que soient les poussées vers la connaissance de la condition humaine qu'il contient. C'est ainsi que les œuvres qui le traitent peuvent prendre des allures de tragédie, sans toutefois s'élever au-dessus de drames palpitants et/ou sentimentaux.

L'ironie³⁶ qui pourtant marque les situations fondamentales du sujet

³⁶ Selon une définition des plus larges, il y a ironie tragique (« ironie sophocléenne », voir Sedgewick, *Of Irony*, 203, p. 34, ou Benjamin, 213, p. 235) dès que le personnage agit ou parle sans être conscient d'un sens supplémentaire et de mauvais augure dans ses actes ou ses paroles. Dans ce cas, il faudrait

dès la rencontre du fils et des parents n'a joué aucun rôle dans la discussion de sa tragédiabilité. C'est qu'elle n'affleure à la conscience du spectateur qu'en relation avec la petitesse du fils ou l'impatience des parents (voir *supra*, p. 67), quoiqu'elle prenne sa source dans la méprise dont les parents sont victimes pendant plus de la moitié de la durée des pièces. Elle n'est pas attachée à un choix décisif que les personnages auraient à faire entre plusieurs possibles³⁷. Quand ils peuvent enfin entrevoir l'ironie de leur sort — et se rappeler peut-être les nombreux entrelacs ironiques que les auteurs n'ont eu aucune peine à façonner —, elle ne leur apparaît plus que comme une absurdité monstrueuse et ineffaçable. Signe certain de l'absence de tragique dans la qualité de l'ironie du sujet du fils assassiné, jamais l'absurdité de la méprise ne prend au cours de ses manifestations un caractère inéluctable.

Résumons, pour conclure, les réflexions qui ont abouti à ce constat de la qualité dramatique de notre sujet. Après avoir rappelé que le sort du fils, qui remplit plusieurs des conditions de « tragédiabilité », est interrompu brusquement par le sujet à la fin de la situation de la rencontre, nous avons examiné les possibilités de transfert de ce sort tragique aux parents, vu que ce sont eux qui sont victimes de la méprise au plus haut degré. Les contraintes du sujet ont paru insurmontables: le conflit est étouffé sous des développements psychologiques destinés à expliquer et à étoffer le crime, alors qu'il doit sa force à son opacité; la « hauteur de chute » des parents est minime, étant donné qu'ils ne pensent, dès le début de la pièce, qu'à obtenir l'argent nécessaire à assouvir leur faim ou leurs obsessions. Nous nous sommes demandés si le sujet pouvait conférer aux parents au moment de l'actualisation du conflit (situation de la reconnaissance) une nouvelle chance d'appréhender la condition humaine. Nous avons vu que si le besoin de vraisemblance qui force à « anéantir » psychologiquement les parents rendait difficile la formulation dramatique du processus de connaissance qui double la reconnaissance tragique, c'était surtout le fait que les parents aient provoqué leur malheur en un moment de mauvaise conscience qui les empêchait d'acquiescer un statut tragique. En analysant ensuite le sentiment d'absurdité qui est de règle à la reconnaissance, nous avons vu qu'il serait dans tous les cas illicite de le considérer comme une loi universelle: le sujet brise non seulement les

tenir compte de la relation œuvre-spectateur que nous avons délibérément exclue des critères de tragédiabilité (voir *supra*, p. 85). Point n'est besoin par contre de quitter le texte si l'on adopte la définition romantique de l'ironie qui met en valeur la prise de conscience vécue par l'homme de son existence chaotique (voir Szondi, « Friedrich Schlegel und die romantische Ironie », 125): les parents n'ont pas la possibilité de vivre en toute conscience le sentiment d'absurdité suscité par la méprise.

³⁷ Voir Segond, « La Signification de la tragédie », 204, p. 533: « La tragédie s'intéresse au possible. »

élans vers la connaissance de la condition humaine, il particularise dès l'abord toutes les données. Même la ressource qui consiste à transférer à l'épouse le soin de se révolter contre les voies du sort représenté pendant la durée de la pièce ne dépasse pas la sphère privée; elle reste élégie, plainte de la perte d'un être cher, au nom d'un bonheur perdu. Nous avons fini par faire remarquer que le sujet tout entier était axé sur le passé, étant fondé sur le désir du fils adulte de réintégrer le monde de son enfance.

CONCLUSION

Les auteurs ne sont pas entièrement conscients des entraves ou des ailes que le sujet met à leur plume. Camus, par exemple, croyait avoir choisi un sujet susceptible de rénover l'art de la tragédie. Or, sa définition du sujet du fils assassiné montre qu'il donne une valeur exemplaire à la conduite du fils sans se préoccuper des dimensions possibles de l'actualisation du sujet:

Un fils qui veut se faire reconnaître sans avoir à dire son nom et qui est tué par sa mère et sa sœur, à la suite d'un malentendu, tel est le sujet de cette pièce. Sans doute, c'est une vue très pessimiste de la condition humaine. Mais cela se peut concilier avec un optimisme relatif en ce qui concerne l'homme. Car enfin, cela revient à dire que tout aurait été autrement si le fils avait dit: « C'est moi, voici mon nom ». Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même et sauver les autres par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste. (Camus, « Préface à l'édition américaine », dans: 150, p. 1729)

Camus mésestime l'importance des relations familiales: la sincérité qu'il aimerait voir s'installer au cœur d'une nouvelle société prend dans le cadre de la famille une tout autre qualité. L'optimisme *ex negativo* qu'il constate est en fait l'obstacle que le sujet met aux tendances tragiques de ses éléments; la révélation de l'identité du fils, sa « sincérité » reviendrait à le supprimer. Les études littéraires sont surtout au service du lecteur. L'étude de la structuration des sujets pourrait servir à l'usage des dramaturges, sinon des critiques.

Notre propos était, rappelons-le, de contribuer tant peu soit-il à l'élaboration d'un jugement de valeur plus objectif en montrant une infime partie des conditions de fonctionnement d'une pièce de théâtre. Sans vouloir passer de la structuration du sujet donné aux pièces individuelles — alors qu'il faudrait tenir compte de nombreux autres facteurs, elles ont été envisagées seulement comme matériel d'analyse — nous pouvons trancher, à la suite de l'étude de la qualité dramatique du sujet « le fils assassiné », une question controversée. En effet, les jugements que nous avons pu lire sur nos pièces de théâtre se scindent en deux groupes. Les uns louent l'auteur d'avoir fait une tragédie d'un sujet mélodramatique, les autres le blâment d'avoir gâché en un vulgaire mélodrame un sujet de tragédie¹. Il ressort de notre analyse que les obstacles que le sujet du

¹ Voir pour le premier groupe, Vagne, « Le Théâtre », 63, p. 79; Thody, *Albert Camus*, 77, p. 106; Olson, 226, p. 248; Moenkemeyer, « The Son's Fatal

fils assassiné met à la qualité tragique de la pièce sont insurmontables. Il est à remarquer — et c'est ce qui explique les jugements contradictoires auxquels il vient d'être fait allusion — que le sujet du fils assassiné présente en fait certains traits assez proches du tragique pour que la pièce de théâtre qui le traite comporte des < intentions > (voir *supra*, p. 10) de tragédie. Sur ce plan, il y a donc clivage entre l'apparence et la réalité, un clivage qui prend sa source, comme nous l'avons vu, dans l'espace obligatoirement restrictif, dénué de transcendance, du cadre familial. Ce résultat important de notre travail ne signifie pas que le tragédien en herbe doive bannir toutes relations familiales de ses œuvres: il montre plutôt que celles-ci ne peuvent être réceptrices de tragique lorsqu'elles sont à la base de tous les sentiments (la joie de réintégrer le foyer paternel), de toutes les décisions (mettre l'amour des parents à l'épreuve; tuer pour survivre) et surtout de tous les désirs (retrouver un train de vie agréable).

Est-il possible de généraliser les observations sur l'influence du sujet que nous avons faites dans le cours de la présente étude? Il serait prématuré de le faire. Elles ne prendront tout leur sens que lorsqu'elles seront confirmées par d'autres études menées sur l'influence d'autres sujets et subi une contre-épreuve sous la forme d'une analyse fonctionnelle d'autres facteurs. Le modèle transformationnel employé — l'hypothèse centrale d'un passage du sujet à l'état virtuel à un sujet actualisé par voie de transformations, conformément à ses propriétés structurelles — a permis d'esquiver le problème des relations entre le sujet, le thème ou le motif, produits de distinctions terminologiques souvent vouées à l'échec². Il ne fait qu'explicitier d'un point de vue fonctionnel la relation généralement

Home-coming in Werner and Camus », 48, p. 53-54; pour le second groupe: Croce, « Zacharias Werner », 42, p. 44; Catesson, « A propos du *Malentendu* », 60, p. 344; Korff, 211, p. 435. Seule Maria Kosko était sur la bonne voie en parlant d'un « faux bon sujet », mais pour d'autres raisons que les nôtres. Elle se fonde sur le malheur mérité au moins en partie par les parents, le déséquilibre entre les personnages, la donnée « bizarre[...] d'un fils qui ne veut pas être reconnu de ses parents ». Elle a vu le problème sans l'approfondir: « On ne sait trop sur qui doit être concentré l'intérêt de la pièce, sur le fils qui disparaît de la scène, tué dans son sommeil sans saisir ce qui lui arrive, ou sur ses meurtriers dont le crime sordide dicté par la cupidité offense le spectateur. » (23, p. 333)

² Il serait fastidieux de relever les diverses significations dont les critiques ont revêtu les termes de thème ou de motif. On trouvera un résumé succinct dans 161. Même Elisabeth Frenzel dont c'est pourtant la spécialité ne réussit pas à appliquer strictement les distinctions péniblement établies: les trois quarts du chapitre intitulé « Dramatischer Stoff » (162, p. 97-102) sont consacrés aux « dramatische Motive ». Un autre exemple: on ne voit pas bien l'avantage de distinguer, comme elle le fait (*ibid.*, p. 111) le motif du meurtrier d'auberge et le motif du fils assassiné dans *Der Vierundzwanzigste Februar*, « motifs » que Werner aurait ajoutés au « sujet (Stoff) de la catastrophe familiale ».

passée sous silence entre deux réalités qui sont étudiées l'une à la suite de l'autre, entre le sujet commun à un certain nombre d'œuvres et le sujet concret de telle ou telle œuvre. Les tableaux qui résument nos observations sur le corpus (voir *supra*, p. 52 s.) correspondent à un schéma idéal des possibilités du sujet qui diffère de l'image que s'en fait un auteur et qui le guide dans son travail. Le critique n'a pas à se soucier d'une telle divergence tant que son but n'est pas de reconstituer, tel un détective, la genèse de la création littéraire. Les renseignements que fournit une analyse comme celle que nous avons exemplifiée ici ne permet pas d'éclaircir le mystère d'une telle création: ils devaient concerner les contraintes et les ressources objectives d'un sujet donné. Nous nous sommes limitée au niveau situationnel puisque nous voulions traiter un des problèmes les plus facilement abordables, l'influence du sujet sur la qualité dramatique d'une œuvre. Il serait tentant de passer à la pièce individuelle pour voir de quelle manière les principes de la mise en œuvre du sujet affectent les détails de l'œuvre. Nous appelons « détails », par exemple, la fixation des événements à une heure et à un lieu précis, le dialogue par lequel les personnages se constituent, le langage que l'auteur choisit avec un plus ou moins grand souci de vraisemblance, les objets autour des personnages, parce que tous sont au service de la situation, et par-delà la situation, au service de la signification que l'auteur entend donner aux événements et à ses personnages. Nous ont frappée: le choix presque unanime de la nuit pour perpétrer le crime³, la similitude du lieu du crime — maison isolée à la montagne, dans une forêt ou en rase campagne⁴ —, la présence, dans la plupart des œuvres, de rêves, de chants ou de proverbes⁵. Il ne faudrait cependant pas oublier qu'il peut s'agir aussi

³ Ce choix a également frappé bon nombre de critiques, en particulier Sandbach, 12; Petry, *Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Schicksalstragödie*, 13; Kosko, 23; Langen, « Karl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung », 32; Gabetti, *Il Dramma di Zacharias Werner*, 35; Hankamer, 36; Stuckert, « Das Drama Zacharias Werners », 39; Thiergard, 219. Benjamin a caractérisé comme suit l'importance de la nuit, plus précisément de minuit, pour la représentation du destin dans la pièce de théâtre: « Es ist eine verbreitete Vorstellung, daß mit dieser Stunde die Zeit wie die Zunge einer Waage stehe. Da nun das Schicksal, die wahre Ordnung der ewigen Wiederkunft, nur uneigentlich, nämlich parasitär, zeitlich zu nennen ist, suchen seine Manifestationen den Zeit-Raum auf. » (213, p. 258)

⁴ Schwerte, par exemple, montre que la montagne est un paysage favori de l'infra-littérature en raison des possibilités de contrastes en noir et blanc qu'elle offre, en plus de l'atmosphère de pureté qui y règne (« Ganghofers Gesundung. Ein Versuch über sendungsbewußte Trivialliteratur », dans: 182, p. 169).

⁵ Selon Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, 231, p. 220) les chansons, les proverbes, les rêves, les contes ou les citations bibliques dans le drame sont autant de moyens qui caractérisent les drames « à forme ouverte » dans leur recherche de dépassement individuel par opposition aux

bien de préférences dictées par les conventions dramatiques de l'époque que d'affinités avec les éléments du sujet. Autrement dit, le modèle transformationnel adopté n'est plus suffisant à l'analyse de la dépendance des « détails » de la structure dramatique. Elle devrait s'appuyer sur la comparaison avec des pièces de la même époque mais de sujet différent ou avec des pièces mettant en scène un seul événement semblable (un meurtre, par exemple).

Cependant, telles quelles, nos observations apportent par exemple un argument de plus dans un débat qui date d'Aristote. Nous voulons parler de la primauté qu'Aristote accorde à la « fable » (pour lui un « assemblage d'actions ») sur les caractères. Un des deux postulats de notre analyse (voir *supra*, p. 18) stipulait que le niveau situationnel était principalement responsable de la qualité dramatique. Si notre argumentation a paru plausible, on peut dorénavant affirmer que c'est le rapport de la configuration des événements et des actions/réactions des personnages, rapport qui se renouvelle de situation en situation, qui est la pierre de touche de la qualité dramatique⁶. C'est ce rapport qui pourrait fournir une base solide à une nouvelle typologie des genres dramatiques.

Mais le résultat peut-être le plus important de notre étude consiste en la réhabilitation du sujet littéraire. Il est d'usage de lui dénier toute importance, une fois qu'on a constaté qu'il était de toute façon « neutralisé » par la structure dramatique⁷. La mauvaise presse qu'a la « matière » par rapport à la forme et qui s'attache par analogie au sujet — le même mot par exemple désigne en allemand matière et sujet — remonte à

sentences, stichomythies et périphrases de la « forme fermée » (qui correspond chez Klotz à peu près à celle de la tragédie classique).

⁶ « La fable est le principe et comme l'âme de la tragédie; en second lieu seulement viennent les caractères. » (Aristote, 186, 1450 a 38) Käte Hamburger a tenté en divers articles (« Zum Strukturbegriff der epischen und dramatischen Dichtung », 123, et « Versuch zur Typologie des Dramas », 239) de montrer l'importance des personnages pour finalement proposer, comme nous le faisons, d'établir une typologie des genres dramatiques à partir de la relation personnages/actions.

⁷ Ainsi dans un livre déjà ancien, mais significatif sur le problème de la valeur (Beriger, *Die literarische Wertung*, 117, p. 41), Goethe est critiqué pour avoir mis en valeur l'importance du sujet (« als dilettantisch, als unwissenschaftlich erscheint uns diese Wertungsweise »). Goethe avait affirmé devant Eckermann en date du 18.1.1825: « Daß aber die Wirkung eines Gedichtes in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand. » (Cité par Beriger, *ibid.*) On reproche souvent aux auteurs d'être restés « collés à leur sujet », de ne pas l'avoir rendu « transparent ». Il y aurait une étude à faire sur le cliché de la « transparence de la matière » comme critère de la « bonne » littérature. Les mauvais auteurs préféreraient « das Davonlaufen ins Stoffliche », selon la formule pittoresque de Sengle dans 173, p. 270. Même Käte Hamburger se sert de cette métaphore dans 128, p. 250. Nous avouons ne pas comprendre la qualité de l'œuvre ainsi désignée.

Schiller. En effet, on trouve chez lui l'affirmation catégorique suivante, souvent citée: «Darin also besteht das eigentümliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt [...]» (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 114, p. 156) On oublie en général que Schiller est mû par le souci de maintenir la «liberté esthétique» du lecteur; la forme le libère de la pression immédiate que les événements exercent sur sa sensibilité, «denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften» (*ibid.*). Détachée de ce contexte, l'affirmation de Schiller conduit à des tautologies, comparables à celles que suscite la célèbre boutade de Valéry, «le fond, c'est la forme». Si une telle formule a mis salutairement l'accent sur le rôle que joue la forme dans l'établissement des couches de signification d'un texte, employée à tout propos, elle revient à dire que tout est forme. Or, dans l'œuvre réussie comme dans l'œuvre manquée, la réalité extérieure (la matière de l'ouvrage, son sujet) y est «formée» par définition⁸. Notre étude montre qu'on ne saurait parler de «dépassement» du sujet vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique, comme on le fait souvent en croyant porter un jugement de valeur sur le travail d'un dramaturge. C'est le sujet, surtout par son extension, sa stabilité temporelle et la qualité de son pathos, qui entrave ou facilite son travail et qui même détermine la qualité dramatique de son œuvre. Au moment où le structuralisme en littérature examine les conditions de «l'écriture»⁹, il n'était peut-être pas inutile de montrer, en contrepartie, qu'un sujet littéraire donné présente lui aussi une structure signifiante déterminée¹⁰.

⁸ Voir note 3 du premier chapitre, p. 16.

⁹ Voir le numéro spécial de *Communications*, 8, 1966, et les publications du groupe *Tel Quel*.

¹⁰ Ce résultat de notre étude ne surprendra pas les chercheurs qui se sont occupés du conte populaire. Max Lüthi, leur spécialiste, ne laisse pas de rappeler la portée des «motifs» sur la qualité esthétique du conte, comme au Congrès sur le récit populaire («Parallele Themen in der Volkerzählung und in der Hochliteratur», 153, p. 250 et 254): «Wenn Pferd oder Tod bloß Stoffelemente sind, so ist das Motiv 'Tod durch eigenes Pferd' schon ein zurechtgeschliffener, geformter Kern, der bestimmte Ausfaltungsmöglichkeiten in sich trägt[...] Solche mehrfache Funktion ein und desselben Elements gehört zu den ästhetischen Qualitäten des Märchens.» L'image du «noyau» qui germe dans l'œuvre se retrouve aussi dans les excellentes études de thèmes de Franz Stoessl («*Amphitryon*. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes», 120, et *Der Tod des Herakles*, 121). Nous lui avons préféré une dénomination moins descriptive mais plus opératoire, celle de sujet virtuel, laissant en suspens la question de savoir sous quelle(s) forme(s) un sujet apparaît aux auteurs.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie comprend les rubriques suivantes:

- A Les Pièces de théâtre du corpus
- B Etudes sur le sujet du fils assassiné et les œuvres mentionnées s'y rapportant
- C Etudes critiques et comptes rendus de représentations des pièces du corpus
 - a. Lillo
 - b. Moritz
 - c. Werner
 - d. Ducange
 - e. Dumas
 - f. Brooke
 - g. Camus
- D Ouvrages et articles de théorie littéraire (problèmes d'interprétation, le problème du kitsch et de la valeur littéraire, les genres)
- E Ouvrages et articles d'esthétique dramatique

Les rubriques D et E ne contiennent que les ouvrages et articles cités ou offrant incidemment une étude critique des pièces du corpus. A l'intérieur de chaque rubrique, les ouvrages suivent l'ordre chronologique. Chaque œuvre reçoit un numéro courant (sauf les textes du corpus qui gardent leur abbréviation), numéro sous lequel elle a été citée auparavant. Nous avons adopté un minimum d'abréviations:

- DVj.: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*
- GRM: *Germanisch-romanische Monatsschrift*
- RHLF: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*
- RLC: *Revue de Littérature Comparée*
- ZdPh.: *Zeitschrift für deutsche Philologie*
- ZfSL: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*
- ZrPh.: *Zeitschrift für romanische Philologie*

A Les Pièces de théâtre du corpus

- Li Lillo, George: *Fatal Curiosity*, dans: G.L., *The London Merchant, or The History of George Barnwell and Fatal Curiosity*, éd. par A.W. Ward, Boston/London, 1906.
- Br Brömel, Wilhelm Heinrich: *Stolz und Verzweiflung*. Ein Schauspiel in drey Aufzügen, nach Lillo, *Deutsche Schaubühne*, 3^e année, no. 7, Augsburg, 1791, p. 239-384.
- Moa Moritz, Karl Philipp: *Blunt oder Der Gast*, *Litteratur- und Theater-Zeitung*, 3^e année, Berlin, 1780, p. 385-399. 449-456. 513-527.
- Mob Moritz, Karl Philipp: *Blunt oder Der Gast*. Ein Schauspiel in einem Aufzuge, Berlin: Arnold Weber, 1781.
- Ma Mackenzie, Henry: *The Shipwreck*, London, 1784.
- ZW Werner, Zacharias: *Der Vierundzwanzigste Februar*. Eine Tragödie in einem Akt, éd. par J. Krogoll, Stuttgart: Reclam, 1967.

- Du Ducange, Victor: *Trente Ans ou La Vie d'un Joueur, La France dramatique du 19^e siècle*, vol. 2, Paris: Barba, s. d. (probablement 1841).
- Mi Milner, Henry M.: *The Gambler's Fate, or, The Hut on the Red Mountain*. A Drama, in Three Acts, London, 1827.
- AD Dumas, Alexandre (père): *Le Vingt-quatre Février*. Drame en un acte, imité de la pièce allemande de Z. Werner, dans: A. D. (père), *Théâtre complet*, vol 11, Paris: Michel Lévy, 1865, p. 137-174.
- Ro Robins, Gertrude: *The Return*, dans: G. R., *Loving as We Do and Other Plays*, London: T. Werner Laurie, Ltd., s. d., p. 25-49 (probablement 1915).
- RB Brooke, Rupert: *Lithuania*. A Play in One Act, préface par J. Drinkwater, London: Sidgwick & Jackson, Ltd., 1935.
- Gr Gravely, George: *A Knock in the Night*. An Episode, dans: G. G., *The Last Hour and Other Plays*, London: At the Cayme Press, 1928, p. 133-143.
- Ca Camus, Albert: *Le Malentendu*, dans: A. C., *Théâtre, récits, nouvelles*, préface par J. Grenier, textes établis et annotés par R. Quilliot (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1965, p. 109-180. 1780-1811.

B Etudes sur le sujet du fils assassiné et les œuvres mentionnées s'y rapportant

(Voir aussi les nos. 67. 79. 122. 212)

- 1 Mackenzie, Henry: Preface to the *Shipwreck* (réimprimée dans: D. E. Baker: *Biographia Dramatica or A Companion to the Play-House*, 3^e éd., revue par St. Jones, t. 3, London, 1812).
- 2 Müllner, Adolf: *Der neunundzwanzigste Februar*. Trauerspiel in einem Akt, Leipzig, 1812.
- 3 Pixérécourt, René Charles Guilbert de: *Le Monastère abandonné ou La Malédiction paternelle*. Mélodrame en trois actes, en prose ou à spectacle, Paris: Barba, 1816.
- 4 Baer, Gustave de: *Le Vingt-quatre février*. Tragédie en un acte par Werner, Paris, 1823.
- 5 Platen, August von: *Die verhängnisvolle Gabel*. Ein Lustspiel in 5 Akten, Stuttgart/Tübingen, 1826.
- 6 Lacroix, Paul: *Le Vingt-quatre février*. Drame en un acte par Werner, traduit littéralement en vers, Paris, 1848.
- 7 Abrahamson, Otto: «Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Schicksalstragödie», *Archiv für Literaturgeschichte*, vol. 9, 1880, p. 207-224.
- 8 Axon, W. E. A.: «The Story of Lillo's *Fatal Curiosity*», *Notes and Queries*, no. 6, série 5, 1882, p. 21-23.
- 9 Minor, Jakob: *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt, 1883.
- 10 Werner, Richard Maria: «Zacharias Werners Vierundzwanzigster Februar», *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur*, vol. 30, 1886, p. 85-88.
- 11 Minor, Jakob: «Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers *Ahnfrau*», *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 9^e année, 1899, p. 1-85.
- 12 Sandbach, Francis E.: «Karl Philipp Moritz's *Blunt* und Lillo's *Fatal Curiosity*», *The Modern Language Review*, vol. 18, 1923, p. 449-457.
- 13 Petry, Robert: *Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Schick-*

salstragödie, thèse de l'Université de Marburg, 1924.

- 14 Loorits, Oskar: *Livische Märchen- und Sagenvarianten* (Folklore Fellows Communications. 66), Helsinki, 1926.
- 15 Cocteau, Jean: *Le Pauvre Matelot* (1927), dans: J. C., *Nouveau Théâtre de poche*, Monaco, 1960, p. 22-39.
- 16 Wismer, Emil: *Der Einfluß des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich*, thèse de l'Université de Neuchâtel, 1928.
- 16 a Rostworowski, Karol-Hubert: *Niespodzianka*. Prawdziwe zdarzenie w 4 aktach (« *La Surprise*. Histoire vraie en 4 actes »), Krakowie 1929.
- 17 Wesselski, Albert: « Die Formen des volkstümlichen Erzählguts », *Die deutsche Volkskunde*, vol. 4, 1934, p. 217-220.
- 18 Thompson, Stith: *Motif-Index of Folk-Literature*. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballades, Myths, Fables, Mediæval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends, 2^e éd. revue et augmentée, Copenhagen, 1957, vol. 5, motif N 321.
- 19 Kosko, Maria: « A propos du *Malentendu*. Réponse directe à Reino Virtanen », *Comparative Literature*, vol. 10, 1958, p. 376-377.
- 20 Ayala, Francisco: « Experiencia viva y creación literaria », *Sur*, no. 257, 1959, p. 51-53.
- 21 Kosko, Maria: « L'Auberge de Jérusalem à Dantzig », *Fabula*, vol. 4, 1961, p. 81-98.
- 22 Aarne, Antti A./Thompson, Stith: *The Types of the Folktale* (Folklore Fellows Communications. 184), 2^e éd. revue, Helsinki, 1961, p. 332-333.
- 23 Kosko, Maria: *Le Fils assassiné*. Etude d'un thème légendaire (Folklore Fellows Communications. 198), Helsinki, 1966.
- 24 Frauenrath, Mireille: (Compte rendu du précédent), *RHLF*, vol. 70, 1970, p. 541-542.

C Etudes critiques et comptes rendus de représentations des pièces du corpus

a. Lillo

(Voir aussi Li 8. 11. 13)

- 25 Singer, Hans Wolfgang: *Das bürgerliche Trauerspiel in England (bis zum Jahre 1800)*, thèse de l'Université de Leipzig, 1891.
- 26 Kunze, Albert: *Lillos Einfluß auf die englische und die deutsche Literatur* (Beilage zum Jahresberichte der Guericke-Oberrealschule zu Magdeburg), Magdeburg, 1911.
- 27 Lossack, Gerhard: *George Lillo und seine Bedeutung für die Geschichte des englischen Dramas*, thèse de l'Université de Göttingen, 1939.
- 28 De Boer, Frederick Eugene: « George Lillo », *Dissertation Abstracts*, vol. 26, 1965, p. 3531.

b. Moritz

(Voir aussi 7. 11. 12)

- 29 Eybisch, Hugo: *Anton Reiser*. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie (Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig. 14), Leipzig, 1909.
- 30 Moritz, Eckart: *Karl Philipp Moritz und der Sturm und Drang*, thèse de l'Université de Marburg, 1938.

- 31 Langen, August: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen, 1954.
- 32 Langen, August: «Karl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung», *ZdPh*, vol. 81, 1962, p. 169-218 et 402-440.
- 33 Catholy, Eckehard: *Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, Tübingen, 1962.

c. Werner

(Voir aussi ZW 4. 5. 6. 9. 11. 13. 16. 67)

Nous ne mentionnons que les études importantes et les adjonctions à l'excellente bibliographie de Guinet, dans le no. 46.

- 34 Reinhardstöttner, Karl von: «Zacharias Werners 24. Februar in Spanien», *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, no. 144, München/Stuttgart, 1892, p. 3-5.
- 35 Gabetti, Giuseppe: *Il Dramma di Zacharias Werner*, Torino, 1916.
- 36 Hankamer, Paul: *Zacharias Werners Schicksalsdrama Der Vierundzwanzigste Februar*, thèse de l'Université de Bonn, 1919.
- 37 Hankamer, Paul: *Zacharias Werner*. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik, Bonn, 1920.
- 38 Rotondi, Giuseppe: «Il Corrado di Giacomo Zanella e il Ventiquattro febbraio di Zacharias Werner», *Athenaeum*. Studi periodici di letteratura e storia, vol. 8, 1920 (reprint Amsterdam, 1966), p. 205-224.
- 39 Stuckert, Franz: *Das Drama Zacharias Werners*. Entwicklung und literargeschichtliche Stellung (*Deutsche Forschungen*. 15), Frankfurt a. M., 1926.
- 40 Carow, Margarete: *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit*, thèse de l'Université d'Erlangen, 1933.
- 41 Kluckhohn, Paul: «Einführung», dans: Z. Werner, *Dramen* (*Deutsche Literatur, Reihe Romantik*. 20), Leipzig, 1937, p. 1-53.
- 42 Croce, Benedetto: «Zacharias Werner», dans: B. C., *Poesia e non poesia*. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono, Bari, 1942, chap. 4.
- 43 Manghi, Alda: «Mazzini e Werner», *Convivium*, no. 1, 1952, p. 873-895.
- 44 Moenkemeyer, Heinz: «Motivierung in Zacharias Werners Drama *Der Vierundzwanzigste Februar*», *Monatshefte*, vol. 50, 1958, p. 105-118.
- 45 Guinet, Louis: *Zacharias Werner et l'ésotérisme maçonnique*, Paris/La Haye, 1962.
- 46 Guinet, Louis: *De la Franc-Maçonnerie mystique au Sacerdoce ou La Vie romantique de Friedrich-Ludwig-Zacharias Werner (1768-1823)*, Caen, 1964.
- 47 Jennings, Lee B.: «The Freezing Flame: Zacharias Werner and *The Twenty-Four of February*», *Symposium*, vol. 20, 1966, p. 24-42.
- 48 Moenkemeyer, Heinz: «The Son's fatal Home-coming in Werner and Camus», *Modern Language Quarterly*, vol. 27, 1966, p. 51-67.

d. Ducange

(Voir aussi 16)

- 49 Quérard, Joseph-Marie: *Les Supercheries littéraires dévoilées*, t. 1, Paris, 1847 (réimpression 1964).
- 50 Guex, Jules: *Le Théâtre et la société française de 1815 à 1848*, thèse de l'Université de Lausanne, 1900.

- 51 Descotes, Maurice: *Le Drame romantique et ses grands créateurs*, Paris, 1955.

e. Dumas

- 52 Glinel, Charles: «Le Théâtre inconnu d'Alexandre Dumas père», *Revue Biblioiconographique*, vol. 5, 1898, p. 509-515.
 53 Parigot, Hippolyte: *Le Drame d'Alexandre Dumas*, thèse de l'Université de Paris, 1898.
 54 Wilke, Heinz: *Alexandre Dumas père als Dramatiker*, thèse de l'Université de Leipzig, 1927.
 55 Thompson, John A.: *A. Dumas père and Spanish Romantic Drama* (Louisiana State University Studies. 37), Louisiana, 1938.
 56 Clouard, Henri: *Alexandre Dumas*, Paris, 1955.

f. Brooke

- 57 Urmitzer, Klara: *Rupert Brooke*, thèse de l'Université de Bonn, 1935.
 58 Keynes, Geoffrey: *A Bibliography of R. Brooke*, London, 1954.

g. Camus

(Voir aussi 23. 44. 48)

Il existe de nombreuses bibliographies des études critiques de l'œuvre de Camus (76. 86. 89. 98. 100. 101). La seule monographie consacrée à son théâtre présente en outre une bibliographie quasi-complète de la critique dans ce domaine (110, compte rendu avec compléments 112). Nous nous bornons à mentionner les études qui ont présenté un certain intérêt pour notre analyse.

- 59 Camus, Albert: *L'Etranger* (1942), dans: A. C., *Théâtre, récits, nouvelles* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1965, p. 1123-1210.
 60 Catesson, Jean: «A propos du *Malentendu*», *Cahiers du Sud*, no. 271, 1945, p. 343-347.
 61 Rajk, E.: «Le *Malentendu* — *Caligula*, par A. Camus», *Paru*, no. 9, 1945, p. 42-44.
 62 «Le Théâtre à Paris. 3 Tragédies», *France Libre*, no. 51, 15 janvier 1945, p. 191-195 (article anonyme).
 63 Vagne, Jean: «Le Théâtre», *Les Lettres*, no. 1, 1945, p. 79-80.
 64 Ayer, Alfred J.: «Novelist-Philosophers VIII: Albert Camus», *Horizon*, vol. 13, no. 75, mars 1946, p. 155-168.
 65 Etienne, René: «Albert Camus (1946)», *C'est le bouquet!* Hygiène des lettres, vol. 5, 1967, p. 346-350.
 66 «Plays of the Mind: Albert Camus, *Caligula* and *Cross Purposes*», *The Times Literary Supplement*, 19 juin 1948, p. 340 (article anonyme).
 67 Bab, Julius: «Der Vierundzwanzigste Februar kommt wieder (1950)», dans: J. B., *Über den Tag hinaus*. Kritische Bemerkungen, Darmstadt, 1960, p. 253-259.
 68 Bepaloff, Rachel: «Le Monde du condamné à mort», *Esprit*, 18^e année, no. 163, 1950, p. 1-26.
 69 Mounier, Emmanuel: «Albert Camus ou L'Appel des humiliés», *Esprit*, 18^e année, no. 163, 1950, p. 26-66.
 70 Strauss, Walter, A.: «Albert Camus' *Caligula*. Ancient Sources and Modern Parallels», *Comparative Literature*, vol. 3, 1951, p. 160-173.
 71 Parinaud, André: «Le Théâtre, vocation d'Albert Camus», *Arts*, no. 415, 1953, p. 12.

- 72 Beigbeder, Marc: « Le Théâtre à l'âge métaphysique », *Age Nouveau*, 9^e année, no. 85, 1954, p. 30-41.
- 73 Stockwell, Herbert Ch. R.: « Albert Camus », *The Cambridge Journal*, vol. 7, 1954, p. 690-703.
- 74 Grünwald, Werner: *Zum Problem des Mordes in der zeitgenössischen französischen Literatur, insbesondere im Rahmen des Existentialismus*, thèse de l'Université de Tübingen, 1955.
- 75 John, S.: « Image and Symbol in the Work of Albert Camus », *French Studies*, vol. 9, 1955, p. 42-53.
- 76 Bollinger, Renate: *Albert Camus. Eine Bibliographie der Literatur über ihn und sein Werk*, Köln, 1957.
- 77 Thody, Philip: *Albert Camus. A Study of his Work*, London, 1957.
- 78 Schyle, Hans Joachim: *Das Problem des Todes bei Jean Anouilh und Albert Camus*, thèse de l'Université de Tübingen, 1958.
- 79 Virtanen, Reino: « Camus' *Le Malentendu* and Some Analogues », *Comparative Literature*, vol. 10, 1958, p. 232-240.
- 80 Brisville, Jean-Claude: *Camus*, Paris, 1959.
- 81 Popkin, Henry: « Camus as Dramatist », *Partisan Review*, vol. 26, 1959, p. 499-503.
- 82 Simon, Pierre-Henri: *Théâtre et destin. La Signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle*, Paris, 1959.
- 83 Sonnenfeld, Albert: « Albert Camus as Dramatist. The Sources of His Failure », *Tulane Drama Review*, vol. 5, no. 4, 1959-1960, p. 107-123.
- 84 Thierberger, Richard: « Albert Camus, sein Werk und sein Künstler-tum », *Universitas*, 14^e année, 1959, p. 21-30.
- 85 Alter, André: « De *Caligula* aux *Justes*. De l'absurde à la justice », *Revue d'Histoire du Théâtre*, no. 4, oct.-déc. 1960, p. 321-336.
- 86 Crépin, Simone: *Albert Camus. Essai de bibliographie*, Bruxelles, 1960.
- 87 Gouhier, Henri: « Albert Camus et le théâtre », *La Table Ronde*, no. 146, février 1960, p. 61-66.
- 88 Franzen, Erich: *Formen des modernen Dramas. Von der Illusions-bühne zum Antitheater*, München, 1961.
- 89 Matthews, J. H. (éd.): *Albert Camus I. Camus devant la critique anglo-saxonne (Configuration critique. 5) (= La Revue des Lettres Modernes, nos. 64-66, 1961)*.
- 90 Reck, Rima Drell: « The Theater of Albert Camus », *Modern Drama*, vol. 4, mai 1961, p. 42-53.
- 91 Nguyen-van-nuy, Pierre: *La Métaphysique du bonheur chez A. Camus*, Neuchâtel, 1962.
- 92 Zoll, Rainer: *Der absurde Mord in der modernen deutschen und fran-zösischen Literatur*, thèse de l'Université de Francfort, 1962.
- 93 Dietrich, Margret: *Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive*, Stuttgart, 1963.
- 94 Gadourek, Corina: *Les Innocents et les coupables. Essai d'exégèse de l'œuvre d'Albert Camus*, La Haye, 1963.
- 95 Greuter, Emmy: *Die Fremdheit im Werk von A. Camus*, thèse de l'Université de Zürich, 1963.
- 96 Rauhut, Franz: « Du nihilisme à la « mesure » et à l'amour des hom-me », dans: 98, p. 17-40.
- 97 Schlötke-Schröer, Charlotte: « Pathetische Grundzüge im lite-rarisch-philosophischen Werk von Sartre und Camus », *ZfSL*, vol. 73, 1963, p. 17-50.

- 98 Thierberger, Richard (éd.): *Albert Camus II. Camus devant la critique allemande* (Configuration critique. 7) (= *La Revue des Lettres Modernes*, nos. 90-93, 1963).
- 99 Thierberger, Richard: « Albert Camus seit seinem Tod », *ZfSL*, vol. 74, 1964, p. 130-145.
- 100 Beebe, Maurice: « Criticism of Albert Camus. A Selected Checklist of Studies in English », *Modern Fiction Studies*, 10^e année, 1964, p. 303-313.
- 101 Fitch, Brian T.: *Bibliographie des études en langue française consacrées à Albert Camus, 1937-1962*, Paris, 1965.
- 102 Kanters, Robert: « Vingt Ans de malentendus », *L'Express*, no. 687, 22 août 1964, p. 23.
- 103 Behrens, R.: « Existential <Character-Ideas> in Camus' *The Misunderstanding* », *Modern Drama*, no. 7, 1964/1965, p. 210-212.
- 104 Mönch, Walter: « Albert Camus. Ein Versuch zum Verständnis seines dramatischen Werkes », *ZfSL*, vol. 75, 1965, p. 289-308.
- 105 Quillot, Roger: « Notes et variantes » de l'édition d'Albert Camus: *Théâtre, récits, nouvelles* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1965.
- 106 Chase, Naomi Caroline: « Images of Man: *Le Malentendu* and *En attendant Godot* », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 7, 1966, p. 295-301.
- 107 Church, D.M.: « *Le Malentendu*: Search for Modern Tragedy », *French Studies*, vol. 20, 1966, p. 33-46.
- 108 Mészáros, Vilma B.: « Crime et châtement dans l'œuvre de Camus », dans: B. Köpeczi et P. Juhász (éd.), *Littérature et réalité*, Budapest, 1966, p. 264-275.
- 109 Dietrich, Margret: « A. Camus. Sein dramatisches Werk für die moderne Weltliteratur », *Universitas*, 22^e année, 1967, p. 1057-1064.
- 110 Gay-Crosier, Raymond: *Les Envers d'un échec. Etude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, 1967.
- 111 Speer, David: « Meursault's Newscipping », *Modern Fiction Studies*, vol. 14, 1968, p. 225-229.
- 112 Frauenrath, Mireille: (Compte rendu du no. 110), *Die Neueren Sprachen*, vol. 18, 1969, p. 99-101.
- 113 Amer, Henry: « Une Source du *Malentendu*? », *RHLF*, vol. 70, 1970, p. 98-102.

D Ouvrages et articles traitant de questions de théorie littéraire (problèmes d'interprétation, le problème du kitsch et de la valeur littéraire, les genres)

- 114 Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der Horen und letzte, verbesserte Fassung*, éd. par. W. Henckmann (Studentexte. 1), München, 1967.
- 115 Mahr, August C.: « Zur Methodik der literargeschichtlichen Forschung », *The Germanic Review*, vol. 1, 1926, p. 315-335 (réimpression 1963).
- 116 Görner, Otto: *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, Berlin, 1931.
- 117 Beriger, Leonhard: *Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik*, Halle a.d. Saale, 1938.
- 118 Ingarden, Roman: « Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk », *Helicon*, vol. 1, 1938, p. 51-67.

- 119 Behrens, Irene: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen (Beihefte zur ZrPh. 92), Halle a. d. Saale, 1940.
- 120 Stoessl, Franz: «*Amphitryon*. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes », *Trivium*, 2^e année, 1944, p. 93-117.
- 121 Stoessl, Franz: *Der Tod des Herakles*, Zürich, 1945.
- 122 Bergengruen, Werner: «Das Abgenutzte und das Unabnutzbare », *Schweizer Monatshefte*, 26^e année, 1946-1947, p. 293-297.
- 123 Hamburger, Käte: «Zum Strukturbegriff der epischen und dramatischen Dichtung », *DVj.*, vol. 25, 1951, p. 1-26.
- 124 Viëtor, Karl: «Die Geschichte literarischer Gattungen », dans: K. V., *Geist und Form*. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte, Bern, 1952, p. 292-310.
- 125 Szondi, Peter: «Friedrich Schlegel und die romantische Ironie », *Euphorion*, vol. 48, 1954, p. 397-411.
- 126 Broch, Hermann: «Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches », dans: H. B., *Gesammelte Werke*, éd. par H. Arendt, vol. 1, Zürich, 1955, p. 295-309.
- 127 Huizinga, Johann: *Homo Ludens*. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek, 1956.
- 128 Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957.
- 129 *Histoire des littératures*, publiée sous la direction de R. Queneau (Bibliothèque de la Pléiade), t. 3, Paris, 1958.
- 130 Moles, Abraham A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958.
- 131 Weinrich, Harald: *Tragische und komische Elemente in Racines Andromaque*. Eine Interpretation (Forschungen zur Romanischen Philologie. 3), Münster, 1958.
- 132 Weliek, René: «Concepts of Form and Structure in Twentieth-Century Criticism (1958) », dans: R. W., *Concepts of Criticism*, éd. par St. G. Nichols, New Haven/London, 1963, p. 54-68.
- 133 Czerny, Z.: «Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts », dans: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg, éd. par P. Böckmann, Heidelberg, 1959, p. 38-50.
- 134 Levich, Marvin: «Form and Content in Poetry », *The Journal of Philosophy*, vol. 56, 1959, p. 586-595.
- 135 Ortega y Gasset, José: «Traktat über die literarischen Gattungen », *Mercur*, 13^e année, 1959, p. 601-615.
- 136 Slawinska, Irena: «Les Problèmes de la structure du drame », dans: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg, éd. par P. Böckmann, Heidelberg, 1959, p. 108-113.
- 137 Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik, Heidelberg, 1960.
- 138 Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 2^e édition augmentée (avec annexe: «Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel »), Tübingen, 1960.
- 139 Dresden, Sem, et alii: *La Notion de structure*, La Haye, 1961.
- 140 Kalinowska, Sophie-Irène: «A propos d'une théorie du motif littéraire », *Beiträge zur romanischen Philologie*, 1^{ère} année, 1961, p. 78-82.
- 141 Bense, Max: *Theorie der Texte*. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden, Köln, 1962.
- 142 Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*, 2^e éd., Stuttgart, 1963.

- 143 Kneif, Tibor: « Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches », *DVj.*, 37^e année, 1963, p. 21-44.
- 144 Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, 6^e éd., Zürich, 1963.
- 145 Thérive, André: *La Foire littéraire*, Paris, 1963.
- 146 Barthes, Roland: « Eléments de sémiologie », *Communications*, no. 4, Paris, 1964, p. 91-144 (cité d'après la réédition dans: R.B., *Le Degré zéro de l'écriture* [Bibliothèque Médiations. 40], Paris, 1968 (1^{ère} éd. 1964), p. 77-176).
- 147 *Trivalliteratur*. Aufsätze, éd. par G. Schmidt-Hendel et alii (Literarisches Colloquium Berlin), Berlin, 1964.
- 148 Trousson, Raymond: « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte », *RLC*, 38^e année, 1964, p. 101-114.
- 149 Camus, Albert: « Remarque sur la révolte », dans: A.C., *Essais* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1965, p. 1682-1697.
- 150 Camus, Albert: « Textes complémentaires sur le théâtre », dans: A.C., *Théâtre, récits, nouvelles* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1965, p. 1697-1732.
- 151 Escarpit, Robert: « Y a-t-il des degrés dans la littérature? » *Actes du sixième congrès national de la société française de littérature comparée à Rennes*, Paris, 1965, p. 1-10.
- 152 Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 11^e éd., Bern/München, 1965.
- 153 Lüthi, Max: « Parallele Themen in der Volkserzählung und in der Hochliteratur », *Fourth International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*, Athènes, 1965, p. 248-261.
- 154 Starobinski, Jean: « Remarques sur le structuralisme », dans: *Ideen und Formen*. Festschrift für Hugo Friedrich zum 24. Dezember 1964, Frankfurt, 1965, p. 275-278.
- 155 Starobinski, Jean: « Les Directions nouvelles de la recherche critique », *Preuves*, 15^e année, no. 172, 1965, p. 23-32.
- 156 Tomachevski, Boris: « Thématique », dans: *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, 1965, p. 263-307.
- 157 Vormweg, Heinrich: « Material und Form. Zur Ästhetik der modernen Literatur », *Merkur*, 19^e année, 1965, p. 429-445.
- 158 Barthes, Roland: « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, no. 8, 1966, p. 1-27.
- 159 Eco, Umberto: « James Bond: Une Combinatoire narrative », *Communications*, no. 8, 1966, p. 77-93.
- 160 Escarpit, Robert: « De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse », *Etudes Françaises*, vol. 2, 1966, p. 349-358.
- 161 Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 2^e éd., Stuttgart, 1966.
- 162 Frenzel, Elisabeth: *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin, 1966.
- 163 Jenigan, J.J.: « Subject and Theme in Poetry », *The CEA Critic*, no. 154, mai 1966, p. 6-10.
- 164 Lüthi, Max: « Trivalliteratur und Trivialmagie », *Neue Zürcher Zeitung*, 25 août 1966, feuillet no. 8.
- 165 Macherey, Pierre: « L'Analyse littéraire, tombeau des structures », *Les Temps Modernes*, no. 246, 1966, p. 907-928.
- 166 Mounin, Georges: « La Notion de situation en linguistique et la poésie », *Les Temps Modernes*, no. 246, 1966, p. 1065-1084.
- 167 Souriau, Etienne: *Les Structures maîtresses de l'œuvre d'art*, Paris, 2^e éd., 1966.

- 168 Todorov, Tzvetan: « Perspectives sémiologiques », *Communications*, no. 7, 1966, p. 139-145.
- 169 Todorov, Tzvetan: « Les Catégories du récit littéraire », *Communications*, no. 8, 1966, p. 125-151.
- 170 Braun, Dieter: *Die Situationsfunktionen als Elemente der dramatischen Struktur in Lope de Vegas Fuenteovejuna*, Münster, 1967.
- 171 Friedrich, Hugo: « Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht. Eine Skizze », dans: *Europäische Aufklärung*. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag, München, 1967, p. 77-86 (cité selon le texte reproduit dans: G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus*, Reinbek, 1969, p. 219-227).
- 172 Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (éd.): *Mathematik und Dichtung*. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft, 2^e éd., München, 1967.
- 173 Sengle, Friedrich: *Die literarische Formenlehre*, Stuttgart, 1967.
- 174 *Structuralismes*. Idéologie et méthode, numéro spécial d'*Esprit*, mai 1967.
- 175 *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, publ. par C. Dahlhaus, Regensburg, 1967.
- 176 Beylin, Pawel: « Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung », dans: H.R. Jauss (éd.), *Die nicht mehr schönen Künste*. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik. 3), München, 1968, p. 393-406.
- 177 Genette, Gérard: « Vraisemblance et motivation », *Communications*, no. 11, 1968, p. 5-21.
- 178 Granger, Gilles-Gaston: *Essai d'une philosophie du style*, Paris, 1968.
- 179 Piaget, Jean: *Le Structuralisme*, Paris, 1968.
- 180 Preisendanz, Wolfgang: « Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine », dans: H.R. Jauss (éd.), *Die nicht mehr schönen Künste*. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik. 3), München 1968, p. 343-374.
- 181 Prieto, Luis J.: « La Sémiologie », *Le Langage*, vol. 25, 1968, p. 93-144.
- 182 *Studien zur Trivialliteratur*, éd. par H. O. Burger, Frankfurt a. M., 1968.
- 183 Ehrmann, Jacques: « L'Homme en jeu », *Critique*, no. 266, 1969, p. 597-607.
- 184 Beller, Manfred: « Von der Stoffgeschichte zur Thematologie: Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre », *Arcadia*, vol. 5, 1970, p. 1-38.

E Ouvrages et articles d'esthétique dramatique

- 185 Sophocle: *Tragédies* [Les Belles Lettres], Paris, 1964.
- 186 Aristote: *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, 4^e éd., Paris, 1965.
- 187 Pixérécourt, René Charles Guilbert de (sous le pseudonyme de Le Bonhomme du Marais): *Guerre au mélodrame!!!*, Paris, 1818.
- 188 Schmitt, Eugen Heinrich: *Moderne und antike Schicksalstragödie*. Kritik der modernen Anschauung über die Tragödie, Berlin, 1874.
- 189 Polti, Georges: *Les Trente-six Situations dramatiques*, Paris, 1895.
- 190 Minor, Jakob: « Das Schicksalsdrama ». Préface à une anthologie portant ce titre, Berlin/Stuttgart, s.d.
- 191 Brunetière, Ferdinand: « Mélodrame ou tragédie? A propos de *Dédale* », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1904, p. 305-321.

- 192 Brunetière, Ferdinand: *Les Epoques du théâtre français (1636-1850)*, 7^e éd., Paris, 1909.
- 193 Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke*, t. 1 et 15, éd. par A. Sauer, Wien, 1909.
- 194 Ginisty, Paul: *Le Mélodrame*, Paris, 1910.
- 195 Pitou, Alexis: « Les Origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle », *RHLF*, vol. 18, 1911, p. 256-296.
- 196 Bernbaum, Ernest: *The Drama of Sensibility*, 1915, réimpression, Gloucester, Ma., 1958.
- 197 Berens, Peter: « Calderons Schicksalstragödien », *Romanische Forschungen*, vol. 39, 1926, p. 1-66.
- 198 Enzinger, Moritz: *Das deutsche Schicksalsdrama*, Innsbruck, 1922.
- 199 Bellen, Eise Carel van: *Les Origines du mélodrame*, thèse de l'Université d'Utrecht, 1927.
- 200 Thompson, Alan Reynolds « Melodrama and Tragedy », *PMLA*, vol. 43, 1928, p. 810-835.
- 201 Hankamer, Paul: « Schicksalstragödie », dans: P. Merker und W. Stammler: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1929.
- 202 Glaesener, Henri: « La Malédiction paternelle dans le théâtre romantique et le drame fataliste allemand », *RLC*, 10^e année, 1930, p. 41-73.
- 203 Sedgewick, Garrett Gladwin: *Of Irony. Especially in Drama*, Toronto, 1935.
- 204 Segond, J.: « La Signification de la tragédie (II): L'Action dramatique », *Revue des Cours et Conférences*, 36^e année, 30 mars 1935, p. 40-60.
- 205 Ulshöfer, Robert: *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik*, Berlin, 1935.
- 206 Pinatel, Joseph: *Le Drame bourgeois en Allemagne au XVIII^e siècle*, Lyon, 1938.
- 207 Bepaloff, Rachel: « Réflexions sur l'esprit de la tragédie », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, no. 2, 1942, p. 172-183.
- 208 Staiger, Emil: « Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik », *Trivium*, 2^e année, 1944, p. 77-92.
- 209 Souriau, Etienne: *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, 1950.
- 210 Jamati, Georges: *Théâtre et vie intérieure*, Paris, 1952.
- 211 Korff, Hermann August: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, quatrième partie: *Hochromantik*, Leipzig, 1953.
- 212 Weisinger, Herbert: *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*, London, 1953.
- 213 Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, dans: W.B., *Schriften*, éd. par Th. W. Adorno et G. Adorno, t. 1, Frankfurt, 1955.
- 214 *Darmstädter Gespräche*, no. 5: *Theater*, Darmstadt, 1955.
- 215 Bonnard, André: « Sophocle et Œdipe — Répondre au destin », dans: A.B., *Civilisation grecque*, Lausanne, s.d. (probablement 1958), vol. 2, chap. 4.
- 216 Gouhier, Henri: *L'Œuvre théâtrale*, Paris, 1958.
- 217 Mann, Otto: *Poetik der Tragödie*, Bern, 1958.
- 218 Heilmann, Robert B.: « Fashions in Melodrama », *Western Humanities Review*, no. 13, 1959, p. 3-15.
- 219 Thiergard, Ulrich: *Schicksalstragödie als Schauerliteratur*, thèse de l'Université de Göttingen, 1957.

- 220 Bayer, Raymond: « Structure du drame », *Revue d'Esthétique*, t. 13, janv.-mars 1960, p. 3-12.
- 221 Fernagu, Marguerite: « Le Tragique grec », *Revue d'Esthétique*, t. 13, janv.-mars 1960, p. 58-75.
- 222 Dietrich, Margret: *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz/Köln, 1961.
- 223 Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden*, traduction allemande, Reinbek, 1965.
- 224 Ginestier, Paul: *Esthétique des situations dramatiques*. Théâtre français et étranger contemporain, Paris, 1961.
- 225 Krueger, Joachim: « Zur Frühgeschichte der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels », dans: *Worte und Werte*. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag, Berlin, 1961, p. 177-192.
- 226 Olson, Elder: *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, 1961.
- 227 Closs, August: « Wandel und Wiedergeburt der < hohen Tragödie > », dans: *Stoffe, Formen, Strukturen*. Studien zur deutschen Literatur. Hans Heinrich Borchardt zum 75. Geburtstag, München, 1962, p. 471-486.
- 228 Grimm, Reinhold: « Parodie und Grotteske im Werke Dürrenmatts », dans: R. G. (éd.), *Der unbequeme Dürrenmatt*, Basel/Stuttgart, 1962, p. 71-96.
- 229 Guastalla, Pierre: « Théâtre vu et théâtre lu », *Revue d'Esthétique*, t. 15, janv.-mars 1962, p. 1-11.
- 230 Hamburger, Käte: *Von Sophokles zu Sartre*. Griechische Dramenfiguren antik und modern, Stuttgart, 1962.
- 231 Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1962.
- 232 Vospernik, Richard: *George Lillo und die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland*, Innsbruck, 1962.
- 233 Bentley, Eric: *The Life of the Drama*, London, 1965.
- 234 Hamard, Jean: « Le Drame bourgeois. L'Influence de Lillo », *RLC*, 39^e année, 1965, p. 589-604.
- 235 Reichert, Waltraud: *Informationsästhetische Untersuchungen an Dramen*, thèse de l'Université technique de Stuttgart, 1965.
- 236 Pikulik, Lothar: « Bürgerliches Trauerspiel » und Empfindsamkeit. Graz/Köln, 1966.
- 237 Schadewaldt, Wolfgang: *Antike und Gegenwart*. Über die Tragödie, München, 1966.
- 238 Scherer, Jacques: *Structures de Tartuffe*, Paris, 1966.
- 239 Hamburger, Käte: « Versuch zur Typologie des Dramas », *Poetica*, vol. 1, 1967, p. 145-153.
- 240 Wierlacher, Alois: *Das bürgerliche Drama*. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert, München, 1968.
- 241 *Der Ödipus des Sophokles*. Programme des représentations mises en scène par H. Heyme, traduction W. Schadewaldt (Bühnen der Stadt Köln, 1968-1969. Schauspielhaus. 2), Köln 1968-1969.
- 242 Heidsieck, Arnold: *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, 1969.

INDEX DES AUTEURS

(Les caractères en italique renvoient aux notes. Les noms des auteurs des pièces du corpus renvoient à leur personne et non à leur œuvre.)

- Aarne, Antti A. 109
 Abrahamson, Otto 22, 108
 Adorno, Theodor W. 83
 Alter, André 112
 Amer, Henry 22, 113
 Aristote 83-85, 94, 105, 116
 Axon, W. E. A. 108
 Ayala, Francisco 22, 109
 Ayer, Alfred J. 96, 111

 Bab, Julius 111
 Baer, Gustave de 31, 108
 Barthes, Roland 11, 83, 115
 Bausinger, Hermann 79-81
 Bayer, Raymond 16, 118
 Beauvoir, Simone de 36
 Beebe, Maurice 113
 Behrens, Irene 15, 114
 Behrens, R. 113
 Beigbeder, Marc 112
 Bellen, Eise Carel van 27, 117
 Beller, Manfred 17, 116
 Benjamin, Walter 84, 87, 99, 104, 117
 Bense, Max 11, 16, 114
 Bentley, Eric 78 s., 81, 118
 Benveniste, Emile 17
 Berens, Peter 86, 117
 Bergengruen, Werner 80, 114
 Beringer, Leonhard 105, 113
 Bernbaum, Ernest 87, 117
 Bernaloff, Rachel 86, 111, 117
 Beylin, Pawel 80, 116
 Bollinger, Renate 112
 Bonnard, André 85, 93, 117
 Braun, Dieter 19, 116
 Brisville, Jean-Claude 112
 Broch, Hermann 80, 114
 Brömel, Wilhelm Heinrich 27, 107
 Brooke, Rupert 34, 108
 Brunetière, Ferdinand 83, 116 s.
 Buysens, Eric 11

 Caillois, Roger 17
 Calderón de la Barca, Pedro 86
 Camus, Albert 5, 22, 32, 94, 97, 101, 108, 111, 115
 Carow, Margarete 31, 110
 Catesson, Jean 103, 111
 Catholy, Eckehard 76, 110
 Chase, Naomi Caroline 97, 113
 Church, D. M. 113
 Clouard, Henri 111
 Closs, August 84, 118
 Cocteau, Jean 22, 109
 Colman, George 30
 Constant, Benjamin 12
 Copeau, Jacques 86
 Crépin, Simone 112
 Croce, Benedetto 103, 110
 Czerny, Z. 19, 114

 De Boer, Frederick Eugene 109
 Descotes, Maurice 111
 Diderot, Denis 84
 Dietrich, Margret 112 s., 118
 Dresden, Sem 10, 114
 Ducange, Victor 32, 108
 Dürrenmatt, Friedrich 94
 Dumas père, Alexandre 32, 108

 Eco, Umberto 16, 115
 Ehrmann, Jacques, 17, 116
 Enzinger, Moritz 22, 117
 Escarpit, Robert 79, 115
 Esslin, Martin 96, 118
 Etiemble, René 111
 Eybisch, Hugo 109

 Fernagu, Marguerite 86, 87, 118
 Fitch, Brian T. 113
 Flaubert, Gustave 12, 88
 Franzen, Erich 112
 Frenzel, Elisabeth 17, 103, 114 s.
 Friedrich, Hugo 11, 116

- Gabetti, Giuseppe 104, 110
 Gadourek, Corina 112
 Gay-Crosier, Raymond 113
 Genette, Gérard 83, 116
 Giesz, Ludwig 16, 81, 114
 Ginestier, Paul 19, 118
 Ginisty, Paul 32, 117
 Glaesener, Henri 30, 31, 117
 Glinel, Charles 111
 Görner, Otto 113
 Goethe, Wolfgang von 22, 31, 91, 105
 Gouhier, Henri 15, 78, 83, 86, 98, 112, 117
 Granger, Gilles-Gaston, 17, 116
 Grass, Günter 80 s.
 Gravely, George 35, 108
 Greuter, Emmy 112
 Grillparzer Franz 83, 117
 Grimm, Reinhold 94, 118
 Grünwald, Werner 112
 Guastalla, Pierre 23, 118
 Guex, Jules 110
 Guinet, Louis 30, 110

 Hamard, Jean 84, 118
 Hamburger, Käte 12, 15, 105, 114, 118
 Hankamer, Paul 23, 104, 110, 117
 Heidsieck, Arnold 95, 118
 Heilman, Robert B. 81, 87, 117
 Huizinga, Johann 16, 114

 Ingarden, Roman 10, 12, 16, 113 s.

 Jamati, Georges 86, 117
 Jenigan, J. J. 12, 115
 Jennings, Lee B. 110
 John, S. 112

 Kalinowska, Irena 20, 114
 Kanters, Robert 36, 113
 Kayser, Wolfgang 17, 115
 Keynes, Geoffrey 111
 Klotz, Volker 104, 118
 Kluckhohn, Paul 110
 Kneif, Tibor 81, 115
 Korff, Hermann August 86, 103, 117
 Kosko, Maria 17, 22, 26-28, 31-36, 103, 104, 109
 Kreuzer, Helmut 116
 Krüger, Joachim 83, 118
 Kunze, Albert 109
 Kwiatkowski, Piotr 26

 Lacroix, Paul 31, 108
 La Harpe, Jean-François de 15

 Langen, August 104, 110
 Lausberg, Heinrich 19
 Levich, Marvin 12, 114
 Lévi-Strauss, Claude 5, 11
 Lillo, George 5, 26, 32, 107
 Loorits, Oskar 109
 Lossack, Gerhard 109
 Lüthi, Max 81, 106, 115

 Macherey, Pierre 16, 115
 Mackenzie, Henry 30, 107 s.
 Mahr, August C. 19, 113
 Manghi, Alda 110
 Mann, Otto 17, 117
 Matthews, J. H. 112
 Mészáros, Vilma B. 113
 Milner, Henry M. 33, 108
 Minor, Jakob 22, 86, 87, 108, 116
 Mönch, Walter 104
 Moenkemeyer, Heinz 91, 102, 110
 Moles, Abraham 10, 114
 Moritz, Eckart 109
 Moritz, Karl Philipp 28, 107
 Mounier, Emmanuel 96, 111
 Mounin, Georges 19, 115
 Müllner, Adolf 23, 108

 Nguyen-van-nuy, Pierre 112

 Olson, Elder 23, 74, 102, 118
 Ortega y Gasset, José 15, 114

 Parigot, Hippolyte 111
 Parinaud, André 111
 Petry, Robert 104, 108
 Piaget, Jean 17 s., 116
 Pikulik, Lothar 83, 118
 Pinatel, Joseph 30, 117
 Pinget, Robert 96
 Pitou, Alexis 27, 117
 Pixérécourt, René Charles Guilbert de 31, 83, 93, 108, 116
 Platen, August von 108
 Pollmann, Leo 5
 Polti, Georges 19, 116
 Popkin, Henry 112
 Preisendanz, Wolfgang 80, 116
 Prieto, Luis J. 11, 116

 Quérard, Joseph-Marie 32, 110
 Quillot, Roger 36, 37, 113

 Rajk, E. 111
 Rauhut, Franz 97, 112

- Reck, Rima Drell 112
 Reichert, Waltraud 11, 118
 Ricœur, Paul 13
 Rieger, Burghard 79
 Robbe-Grillet, Alain 80 s.
 Robins, Gertrude 34, 108
 Rostworowski, Karol-Hubert 32, 36, 57, 90, 109
 Rotondi, Giuseppe 32, 110

 Sandbach, Francis E., 22, 104, 108
 Sardou, Victorien 80
 Schadewaldt, Wolfgang 92, 94, 118
 Scherer, Jacques 16, 74, 118
 Schiller, Friedrich 32, 106, 113
 Schlegel, August Wilhelm 36
 Schlegel, Friedrich 86
 Schlörke-Schröer, Charlotte 91, 112
 Schmitt, Eugen Heinrich 116
 Schwerte, Hans 79, 104
 Schyle, Hans Joachim 112
 Scribe, Eugène 80
 Sedgewick, Garrett Gladwin 99, 117
 Segond, J. 100, 117
 Sengle, Friedrich 15, 105, 116
 Siebenmann, Gustav 5, 22
 Simon, Pierre-Henri 112
 Singer, Hans Wolfgang 22, 87, 109
 Slawinska, Irena 16, 74, 114
 Sonnenfeld, Albert 112
 Sophocle 84, 93, 116
 Souriau, Etienne 16, 19, 24, 74, 115, 117
 Speer, David 22, 113
 Staël, Mme de 31, 36
 Staiger, Emil 15, 91, 115, 117
 Starobinski, Jean 10, 14, 115
 Stockwell, Herbert Ch. R. 112
 Stoessl, Franz 106, 114

 Strauss, Walter A. 98, 111
 Stuckert, Franz 104, 110
 Szondi, Peter 100, 114

 Thérive, André 79, 115
 Thierberger, Richard 22, 112 s.
 Thiergard, Ulrich 76, 104, 117
 Thody, Philip 102, 112
 Thompson, Alan R. 78, 83, 117
 Thompson, John A. 111
 Thompson, Stith 109
 Todorov, Tzvetan 9, 11, 116
 Tomadievski, Boris 11, 115
 Trousson, Raymond 13, 115

 Ulshöfer, Robert 117
 Urmitzer, Klara 111

 Vagne, Jean 102, 111
 Valéry, Paul 106
 Viëtor, Karl 15, 114
 Virtanen, Reino 89, 91, 112
 von Reinhardtstöttner, Karl 32, 110
 Vormweg, Heinrich 12, 115
 Vospernik, Richard 118

 Weinrich, Harald 74, 114
 Weisinger, Herbert 84, 117
 Wellek, René 9, 114
 Werner, Richard Maria 108
 Werner, Zacharias 30, 107
 Wesselski, Albert 109
 Wierlacher, Alois 84, 118
 Wilke, Heinz 111
 Wismer, Emil 31, 109

 Zanella, Giacomo 32
 Zoll, Rainer 112

Poetik und Hermeneutik

Arbeitsergebnisse einer Forschergruppe. Vorlagen und Verhandlungen

„Von einem Gremium von Gelehrten, zu denen einige der besten Köpfe gehören, die man in der Philologie aufzuweisen hat.“ FAZ

1. Hans Robert Jauß, Hrsg.: Nachahmung und Illusion

Kolloquium Gießen Juni 1963. 2. Aufl. 1969. Gr. 8°. 252 S. Ln. mit Schutzumschlag DM 28.—; Paperback DM 19.80

2. Wolfgang Iser, Hrsg.: Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion

Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln September 1964. 1966. Gr. 8°. 543 S. und 6 Kunstdrucktafeln (davon 1 farbig), Ln. mit Schutzumschlag DM 48.—; Paperback DM 25.—

3. Hans Robert Jauß, Hrsg.: Die nicht mehr schönen Künste

Grenzphänomene des Ästhetischen. Kolloquium Lindau September 1966. 1968. Gr. 8°. 735 S. und 13 Abb. auf Kunstdruck, Ln. mit Schutzumschlag DM 58.—; Paperback DM 36.—

4. Manfred Fuhrmann, Hrsg.: Terror und Spiel

Probleme der Mythenrezeption. Kolloquium Bielefeld Oktober 1968. 1971 Gr. 8°. 732 S. und 3 Abb. auf Kunstdruck, Ln. mit Schutzumschlag DM 58.—; Paperback DM 36.—

5. Reinhard Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, Hrsg.: Geschichte — Ereignis und Erzählung

Kolloquium Reichenau Juni 1970. 1973. Gr. 8°. 600 S. und 9 Abb. auf Kunstdruck, Ln. mit Schutzumschlag DM 58.—; Paperback DM 36.—

Inhalt: J. Bollack: Vom System der Geschichte zur Geschichte der Systeme. Zum Ursprung der Doxographie — G. Buck: Selbsterhaltung und Historizität — H. Dieckmann: Naturgeschichte von Bacon bis Diderot — F. Fellmann: Das Ende des Laplace'schen Dämons — A. J. Greimas: Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale — M. Imdahl: Modi der erzählenden Darstellung in der Malerei — H.-R. Jauß: Geschichte der Kunst und Historie — R. Koselleck: Historia Universalis und Die Geschichte — H. Lübke: Was heißt: „Das kann man nur historisch erklären?“ — O. Marquard: Schwundstufen der Geschichtsphilosophie — Chr. Meier: Die Entstehung der Historie — W. Pannenberg: Weltgeschichte und Heilsgeschichte — W.-D. Stempel: Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs — K. Stierle: Exemplum als Geschichte. Zur Funktionalität einer ‚einfachen Form‘ in Montaignes Essays — P. Szondi †: Poetik und Geschichtsphilosophie. Zu Schillers Abhandlung ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘ — H. Weinrich: Erzählte Philosophie oder Geschichte des Geistes. Linguistische Bemerkungen zu Descartes und Rousseau — R. Wellek: The Fall of Literary History — Diskussionsbeiträge — Sachindex



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

Beihefte zu Poetica

In Zusammenarbeit mit Hellmut Flashar, Ingrid Strohschneider-Kohrs und Ulrich Suerbaum hrsg. von Karl Maurer

1. Joachim Schulze: Enttäuschung und Wahnwelt

Studien zu Nodiers Erzählungen. 193 S. Ln. DM 28.—; Paperback
DM 19.80

2. Roland Harweg: Pronomina und Textkonstitution

392 S. Ln. DM 78.—

**3. Ilse Nolting-Hauff: Vision, Satire und Pointe in Quevedos
„Suenos“**

207 S. Ln. DM 32.—

4. Inge Leimberg: Shakespeares „Romeo und Julia“

Von der Sonetttdichtung zur Liebestragödie. 214 S. Ln. DM 32.—

5. Sebastian Neumeister: Das Spiel mit der höfischen Liebe

Das altprovenzalische Partimen. 214 S. Ln. DM 36.—

6. Walter Jens, Hrsg.: Die Bauformen der griechischen Tragödie

Mit einer methodologischen Einleitung des Herausgebers. Zus. 466 S.
Ln. DM 78.—

7. Erwin Rotermund: Affekt und Artistik

Studien zur Leidenschaftsdarstellung und Argumentation bei Hofmann
von Hofmannswaldau. 262 S. Ln. DM 48,—

8. Elisabeth Schulze-Witzenrath: Die Originalität der Louise Labé

Studien zum weiblichen Petrarkismus. 168 S. Ln. DM 28.—

10. Wolf Schmid: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs

298 S. Ln. DM 58.—

11. Elmar Lehmann: Not merely sentimental

Studien zu Goldsmiths Komödien. 193 S. Ln. DM 38.—



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

UTB Uni-Taschenbücher

(Einige unserer Bände in diesem Gemeinschaftsunternehmen von 16 Verlagen)

40. Jurij Striedter, Hrsg.: Russischer Formalismus

Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Einsprachige deutsche Sonderausgabe. Mit einer kommentierenden Einleitung. Zus. 345 S. DM 12.80

100./198. Franz von Kutschera: Wissenschaftstheorie

Grundzüge der allgemeinen Methodologie der empirischen Wissenschaften. 2 Bde. mit zus. 574 S. je DM 19.80

103. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte

Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 430 S. DM 12.80

104. E. D. Hirsch: Prinzipien der Interpretation

Übersetzt von Adelaide Anne Späth. 333 S. DM 16.80

105. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik

Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. 474 S. und 4 Kunstdrucktafeln DM 19.80

127. Manfred Brauneck, Hrsg.: Die rote Fahne

Kritik, Theorie, Feuilleton. Mit einem kritischen Kommentar. 512 S. und 16 Kunstdrucktafeln DM 19.80

131. Annamaria Rucktäschel, Hrsg.: Sprache und Gesellschaft

405 S. mit zahlreichen Tabellen im Text DM 19.80

136. Leo D. Trotzki: Literaturtheorie und Literaturkritik

Ausgewählte Aufsätze zur Literatur. Hrsg. u. eingel. von Ulrich Mölk. 188 S. DM 15.80

163. Wolfgang Iser: Der implizite Leser

Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. 420 S. kart. DM 9.80

166. Sebastian K. Šaumjan: Philosophie und theoretische Linguistik

Übersetzt von Wolfgang Girke. 192 S. mit zahlreichen Tabellen DM 16.80

206. Wolfgang Prelsendanz: Heinrich Heine

Werkstrukturen und Epochenbezüge. 130 S. DM 5.80



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

